TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman
(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Anca Szőnyi Thomas
Ochiul/L'Oeuil (2022)
tehnică mixtă, 78 x 70 cm
Galeria *Macadam. ICR Paris*

opinii

Singurătatea acuzatorului acuzat

Alexandru Sfârlea

Ion Simuț
Pe ce lume trăim?
Editura Școala Ardeleană, Cluj, 2022

Titratul critic și istoric literar orădean Ion Simuț „comemorează", se pare, prin publicarea acestui volum cu titlu ce ne îmbie să-i oferim un răspuns (hmm... parcă n-ar ști), trecerea a trei ani de la apariția textului său intitulat *Elegie pentru revistele literare* (mă refer deci, aici, doar la al treilea dosar), în care deplângea, oarecum sentențios-ostentativ, „criza de public a revistelor literare", „abandonate în clișee și inerții", interogativizând (din nou) asumpțios lumea literară: *Mai au revistele literare un viitor?* Starostele suprem al Uniunii Scriitorilor și-al revistei *România literară* a sărit ca mușcat de viperă, iar doi dintre „bodyguarzii" săi (G. Chifu și M. Mihăieș, foști buni amici de-ai lui I.Sim.) au scos flăcări și fum pe nări, ca două furnale ambulante. Pentru că sub pulpana Uniunii apar opt reviste, inclusiv *Orizont*, stipendiate, desigur. Adevărul e că (părerea mea, a.s.), făcând această vâlvă printre sus-pușii vieții noastre literare (Simuț le zice baroni), preopinentul orădean se gândea, poate, că, ulterior, cărțile lui vor intra în grațiile publicului care dă... iama prin librării. Asta sună a... jumătate de glumă, știu, dar editorul cărților simuțiene spunea, la acea lansare de la Filiala Cluj, în aprilie a.c., că da, chiar se vând bine, în ultima vreme.

Ehee... ce-aș mai râde-n barbă, sau doar aș zâmbi mefistofelic, dar aud în subsidiaritatea-mi ontică un ecou psiho-semantic repercutat în stricta actualitate literară: De ce nu a provocat I. S. această „răzmeriță" încă de pe vremea când voia cu tot dinadinsul (prin anii 2000) să șteargă Poezia de pe fața pământului mioritic (cel puțin)? Adică, să nu se mai publice poezie în reviste, nici să mai apară în volume! Inchizitor sadea, neicusorul, doar că situația revistelor literare era (cam) aceeași și atunci. Ura față de poezie îi ieșea, lichefiată, pe nări (din neuroni) sub formă de venin. Mde, poezia trăiește, bine mersi, cea autentică, desigur. Dar incantada cu revistele literare – care și cum să dispară, doar trei fiindu-i pe plac executorului – a readus în prim-planul notorietății numele... prezumtivului asasin revuistic. Strateg eficient, nu-i așa, criticul literar ostil poeziei, care, altminteri, are un facies blajinel, pe care, la amintita lansare, la Filială, președinta noastră Irina P. îl sorbea din priviri.

Între timp, după trei ani de la detonarea bombiței cu napalm pentru baroni „rom-literarici", „orizontici" și „apostrofici", ba chiar și „familistoizi" – de revista *Tribuna*, cea mai internaționalizată din România, nu știu de ce, n-auzise dumnealui – nu s-a schimbat (mai) nimic, doar că revista fondată de Iosif Vulcan, din Oradea, a devenit – prin voința penelistului reformator Bolojan - o anexă a Bibliotecii Județene „Gh. Șincai", condusă (revista) de un prozator (relativ tânăr) de viitor, chiar fost student al profesorului Simuț, căruia unii îi zic (cu rezonanțe á la Ernesto Sabato) Simuțon exterminatorul. Exagerat, desigur, pentru că i se poate spune și (ce antinomicitate... superfluă!) apoftegmaticul masochist (era să zic sinucigaș, dar mă abțin, coada mâțuții!), dat fiind că acum, la trei ani de la declanșarea „furtunii", urmașul lui Ilie Tesviteanul nu mai tună și fulgeră, ci se tânguie (să zic, să nu zic, că e... poetică exprimarea) ca mierla lui Georg Trakl: „Acuzatorilor mei le dau vestea îmbucurătoare că niciodată nu am fost mai singur ca acum în viața literară". Acuzatorii de la *Familia* vor fi mustăcind, poate, inclusiv cei de la *Romlit* și *Orizont*, subsemnatul doar își șterge, cu radiera, meticulos, o lacrimă uscată pe manuscris(...). ■

Dorin Crețu — *Fuga II*, imprimare digitală, pastel, 30 x 40 cm

Maeștri ai filosofiei

Academicianul Gheorghe Vlăduțescu la 85 de ani

Mircea Arman

Mircea Arman

În data de 8 septembrie 2022 filosoful și Academicianul Gheorghe Vlăduțescu a împlinit frumoasa vîrstă de 85 de ani. Noi, generațiile dinaintea anilor 1990 am crescut cu cărțile de filosofie greacă ale maestrului Gheorghe Vlăduțescu, alături de cele ale lui Aram Frenkian, Anton Dumitriu, George Banu, Adelina Piatkowski sau Stella Petecel, ca să amintesc aici doar cîțiva dintre cei mai mari savanți pe care i-a avut țara noastră într-ale filosofiei eline.

Gheorghe Vlăduțescu, prin întinderea operei, prin profunzimea analizelor și ineditul interpretărilor este, cred eu, cel mai însemnat dintre filosofii care s-au ocupat cu filosofia antică, greacă și romană în cultura română. Autor a peste 30 de cărți și *Profesor* la *Universitatea din București*, la *Facultatea de filosofie*, Gheorghe Vlăduțescu și-a pus amprenta asupra multor cercetători ai gîndirii grecești și latine, printre care și asupra subsemnatului.

Desigur, înainte de a-l cunoaște personal l-am cunoscut din scris, iar scrisul lui mi-a stîrnit întotdeauna admirația. Această admirație nu am disimulat-o nici măcar în fața maestrului meu Anton Dumitriu, în anul 1987, odată cu apariția unei cărți foarte dragi mie și de o valoare interpretativă incontestabilă, pe lîngă caracterul ei de informație adusă la zi, lucru extrem de greu de realizat în acele vremuri.

Îmi aduc aminte entuziasmul cu care am vorbit despre cartea Domniei-Sale, *Deschideri* către o posibilă ontologie - *Interpretări la presocratici* (Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1987), în fața lui Anton Dumitriu, la rîndul lui, un foarte bun cunoscător al limbii și filosofiei grecești. Ceea ce am discutat atunci cu maestrul meu, despre interpretarea conceptului de *hypokeimenon*, mi-a rămas în minte pînă în ziua de azi și s-a tradus pînă și în apariția în curs a cărții: Între spirit și spadă (Tribuna, Cluj-Napoca, 2022), ca rezultat a ceea ce am înțeles eu din acest concept strălucit interpretat de către Gheorghe Vlăduțescu în cartea sa, mai înainte amintită:

„Încă Anaximandru spune că lucrurile se nasc și pier, în conformitate cu timpul, din și în *apeiron*. Vom porni, pentru început, de la valența substanțială a acestui *in - determinat*.

Chiar faptul că așezăm acest *apeiron* sub semnul unui subiect ce conține un conținut, adică un element inteligibil, ne face să ne mișcăm deja în interiorul unei *în - temeieri*, al unui *arhe*.

Or, acest subiect – *apeiron* – este, prin însăși definiția lui, o determinare care creează un spațiu (o întindere) de inteligibilitate metafizică, un *hypokeimenon*. Gheorghe Vlăduțescu, într-o interesantă interpretare, ne spune că *hypokeimenon1* ar fi ceva de felul unui ceva așezat în plan orizontal și ocupînd un loc. Acest lucru care stă doar la orizontală și ocupă un loc este *prezența. Prezența nu poate să ocupe un loc decît în spațiul imaginativului poietic rațional aprioric care este și esența subiectului și obiect al său. Din acest spațiu al imaginativului poietic rațional aprioric lumea lumește, adică creează lume cu valoare și conținut. Asifel, lumea este ca esență un spațiu al creației. Este creația însăși ca manifestare plenară a imaginativului poietic rațional aprioric în spațiul deschis al capacității imaginative apriorice.*

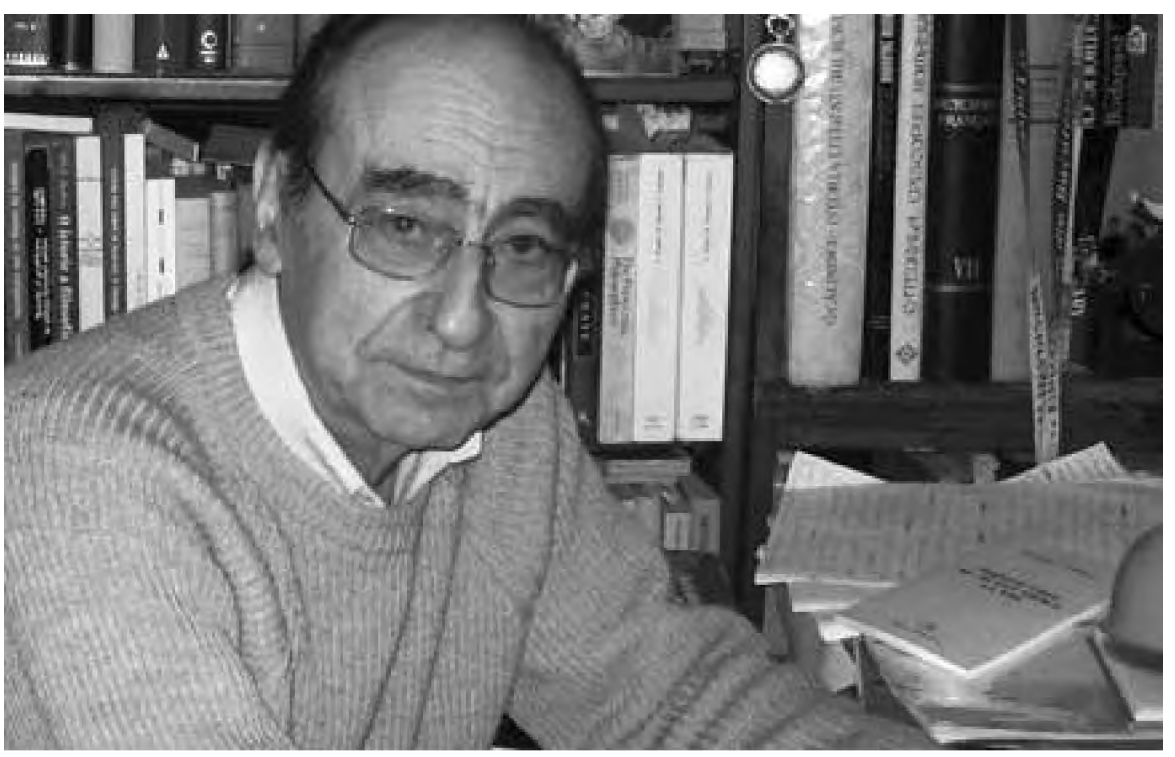
Această prezență trebuie înțeleasă potrivit cu timpul, ca o continuă naștere și pieire, adică ca o statornică ajungere la prezență. Astfel, ajungerea la prezență este o constantă a *imaginativului poietic rațional aprioric* care dă lumea și ființa. În termeni heideggerieni am putea spune că *imaginativul* lumește"[2].

Ceea ce ce spun eu aici este doar puținul pe care am reușit să îl desprind din magistrala interpretare a maestrului Gheorghe Vlăduțescu la noțiunea de *hypokeimenon*.

Ocupîndu-se cu filosofia serioasă și nu cu cea a trotinetiștilor tembelizați de Antonio Gramsci și restul neomarxiștilor, progresiștilor și nihiliștilor care culminează cu aberațiile unui Saul Alinsky, Gheorghe Vlăduțescu a creat la București o adevărată școală de filosofie greacă și romană, aceste merite culminînd cu invitația, neverosimilă pentru un filosof autohton, de a ține cursuri, în anii 1990, la Centrul de studii „Leon Robin" de la Sorbona, unde, repet, nu ajung să predea toți nechemații.

Opera lui Gheorghe Vlăduțescu este una de o importanță covîrșitoare pentru contribuția românească la interpretarea filosofilor greci și romani. Acest lucru, eveniment rar în țara noastră, a fost recunoscut inclusiv de reprezentanții statului român care i-au acordat o importantă funcție guvernamentală fiind numit *Secretar de Stat pentru Culte* în cadrul *Ministerului Culturii* începînd cu primul guvern liber al României și pînă în anul 1995. Este de asemenea membru în *Asociația internațională pentru apărarea libertății religioase* de pe lîngă *Consiliul Europei* și UNESCO. Tot ca o înaltă recunoaștere a meritelor sale a ocupat fotoliul de *Vicepreședinte al Academiei Române* fiind, în prezent, membru titular.

Dar ceea ce este, cred eu, mai important pentru cultura națională și pentru exegeza mondială a filosofiei grecești, este opera absolut impresionantă pe care Gheorghe Vlăduțescu a creat-o și o creează pentru cultura românească. Dincolo de toate vicisitudinile care s-au abătut asupra ei într-o anumită perioadă istorică. De asemenea, trebuie remarcată deschiderea și apetitul



Gheorghe Vlăduțescu

➲

nedisimulat de a promova noi cercetători care să se ocupe de filosofia antică, printre aceştia numărîndu-se, mă repet, şi subsemnatul.

Nu pot să nu semnalez aici şi să-i mulţumesc pentru referatul pozitiv făcut de către Acad. Gheorghe Vlăduţescu şi Acad. Alexandru Boboc cărţii mele *Metafizica greacă* apărută în 2013 la *Editura Academiei* şi care a fost premiată de către *Academia Română* cu Premiul *Ion Petrovici* pentru anul 2013.

Pe de altă parte, este exclus să închei acest mic omagiu maestrului Gheorghe Vlăduţescu fără să amintesc măcar cîteva titluri de mare importanţă pentru cultura română şi europeană apărute pe parcursul timpului şi să îi mulţumesc, încă o dată, pentru că a făcut parte din *Consiliul Consultativ* al Revistei *Tribuna* pe care o conduc din 2013 şi despre care, iată, au scris pagini întregi *Suddeutsche Zeitung*, *Münchener Merkur*, *Corriere della Sera* sau *Il Resto del Carlino*, ziare cu tiraje uriaşe şi de importanţă mondială şi în care nu s-a scris niciodată despre o publicaţie culturală din ţara noastră. Nici măcar un rînd. Meritul pentru acest fapt aparţine şi academicianului Gheorghe Vlăduţescu din partea căruia am avut întotdeauna o necondiţionată susţinere.

Aceste cărţi remarcabile, desigur nu le voi enumera pe toate, ale filosofului Gheorghe Vlăduţescu sunt: *Personalismul francez: geneză şi împlinire* (1971), *Etica lui Epicur* (1972), *Filoscfia neotomistă în Franţa* (1973), *Experienţă şi inducţie la Aristotel* (1975),

Introducere în istoria filoscfiei Orientului antic (1980), *Deschideri către o posibilă ontologie - Interpretări la presocratici* (1987), *Filoscfia în Grecia Veche* (1991), *O istorie a enciclopediei greceşti* (1994), *Filoscfia primelor secole creştine* (1995), *Ontologie şi metafizică la greci. Presocraticii* (1998), *O enciclopedie a filoscfiei greceşti* (2001), *Thales din Milet* (2001), *Teologie şi metafizică în cultura Evului Mediu* (2003).

Desigur, fără a enunţa toate cărţile filosofului Gheorghe Vlăduţescu, articolele, studiile, conferinţele, mă întreb ce poate fi în capul actualilor tineri „filosofi" „culţi în telefon", obraznici nevoie mare şi analfabeţi funcţional, atunci cînd văd descrise doar o asemenea bogăţie de cărţi şi informaţie rarefiată? Ce înţeleg aceştia din munca titanică depusă de filosoful Gheorghe Vlăduţescu pentru cultura noastră, din cît de greu se ajungea cîndva la informaţie şi cît „sînge s-a vărsat pentru idee" în acele timpuri, pentru a-şi permite să-i pună în discuţie opera şi personalitatea? Dar, în opinia mea, discuţia nu-şi are sensul.

Pentru tot ceea ce a făcut pentru spiritul românesc, îi transmit cu întregul meu respect şi al generaţiei mele frumoasa urare: Vivat, Crescat, Floreat!

Note

1 Vide, Gheorghe Vladutescu, *Deschideri către o posibilă ontologie: interpretări la presocratici*, Bucureşti 1987.

2 Mircea Arman, *Între spirit şi spadă*, pag. 109, Ed, Tribuna, Cluj-Napoca, 2022 (în curs de apariţie).

■

Vizitaţi site-ul nostru:
tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Misterul Sfintei Treimi la Toma din Aquino (II)

Viorel Igna

Anca Szönyi Thomas — *Eu văd. Parafraza replicii lui Jean Gabin „Eu știu”*, imprimare pe forex, 115 x 150 cm

De la jumătatea secolului al II-lea până în a doua jumătate a secolului al IV-lea d. I. Hr. gândirea creștină, cu toate datele ei fundamentale a urmat două direcții caracteristice, datorită interpretării Simbolului credinței: *monarhismul* și *subordinaționismul*. Prima direcție încerca să reducă Trinitatea la o rigidă unitate: Tatăl, Fiul și Spiritul/Duhul Sfânt n-ar fi decât un nume sau un mod de ființare a unei Unice Persoane. Cea de-a doua încerca să reducă Fiul și Spiritul/Duhul Sfânt la condiția unor simple creaturi. Amândouă direcțiile au fost destinate falimentului, deoarece niciuna nu provenea dintr-o conștiință luminoasă și precisă cu trimitere la marea noutate conținută în datele credinței creștine.

Această conștiință nu le-a lipsit celor care, urmând credința conținută în *Crez*, care era deja folosită de credincioși, a încercat să surprindă sensul, i-a păstrat valoarea și i-a dezvoltat conținutul teologic. Monarhismul a fost acea erezie care a afirmat unitatea lui Dumnezeu, ca unic Principiu și care a negat divinitatea personală a lui Isus Hristos. El a avut două direcții, prima a fost cea a monarhismului dinamic, pe care cercetătorii moderni de după Harnack au preferat s-o numească *adopționism* și a doua cea a monarhismului modalist, cu ultima sa formă, modalismul sabellian.

Reprezentanții monarhismului dinamic sunt Theodotus Tăbăcarul, Artemon și Paul din Samosata, episcop al Antiohiei.

Reprezentanții monarhismului modalist au fost Noetus și Prassea, apărători ai patriapasianismului. Sabellius, a cărui opinie a fost elaborată ulterior și a cărui teorie este cunoscută ca *sabellianism*, este o poziție opusă arianismului, care a fost apărată de Marcellus din Ancira.

Prima mișcare antitrinitară nu are preocupări doctrinare, ci dorește să fie justificarea teoretică a unei negări practice. După Epifanius din Salamina, Theodotus Tăbăcarul amintit mai sus, în cadrul unei persecuții l-a renegat pe Isus Hristos; iar celor care mai târziu i-au reproșat acest lucru le-a răspuns: „nu l-am renegat pe Dumnezeu, ci pe un om.”

Justificarea sa pentru o asemenea afirmație o găsim la Hippolytus din Roma: „Isus a fost un om născut din Fecioară conform voinței Tatălui. El a trăit ca toți oamenii și, a devenit cel mai credincios, iar în timpul Botezului din Iordan l-a primit pe Isus Hristos venit din Ceruri sub formă de Porumbel. De aceea puterile au lucrat în el, numai după lucrarea Spiritului/Duhului, pe care cum spunea (Theodotus) era Hristos”. (*Philosophumena1*, VII, 35; cfr. X, 23).

Probabil că și în teologia lui Paul din Samosata, Episcop al Antiohiei din 226 d. I. Hr.,scrie P. Ceslao Pera[2], au avut o anumită influență motivele extra doctrinale, și nu în ultimă instanță cele politice, ce erau pe placul Reginei Zenobia a Palmirei. Pe baza unui rigid monoteism se spera să fie împăcat Iudaismul cu Creștinismul, actualizând ceea ce fusese intenția lui Celsus și dând satisfacție tendinței monoteiste aparținând acelora care, în mediul elenistic, visau la o viață spirituală mai bună.

Prețul unei conviețuiri pacifice, care era cerută într-o anumită parte a Statului, era eliminarea noțiunii de (*Verbum*), Cuvântul lui Dumnezeu ca fiind pre-existent, cu personalitatea Sa proprie în Ființa divină, în modul în care o afirmau memorabilele afirmații ale lui Celsus atunci când reproșau creștinilor imposibilitatea existenței unui Isus ca *(Verb), Cuvânt subzistent* (Origen, *Contra Celsum*, II, 31).

Întreaga teologie a lui Paul din Samosata pare să fi fost dezvoltată pentru a pune bazele unui asemenea sincretism religios.

În interesul unei riguroase unități a lui Dumnezeu, observă U. Koch, citat de P. Ceslao Pera, el reține *Cuvântul* lui Dumnezeu drept o forță impersonală a Divinității, identică înțelepciunii lui Dumnezeu și Spiritului/Duhului Sfânt. Acest „Cuvânt de sus” locuiește ca Principiu inspirator în „Hristosul de jos”, adică în Hristosul istoric născut din Fecioara Maria și din Spiritul/Duhul Sfânt, ca într-un Templu. Amândoi sunt uniți nu într-un mod substanțial, conform calității: între ei nu există o unitate personală, ca și cum unul ar fi Isus Hristos și altul ar fi Cuvântul, una înțelepciunea și altul Isus Hristos, însă numai ca o operație logică, cum este *conjuncția* ce funcționează pentru a putea înțelege și a *participa* la sfințenie.

Salvatorul, scrie P. Ceslao Pera, este în mod esențial om și „ne-locuirea” Cuvântului, a *Logos*-ului în El este diferită de cea a Profeților, după grad și nu după mod; prin urmare „El este Cel mai bun sub toate aspectele” și ca Fiu al omului a primit de la Dumnezeu puterea de a judeca și demnitate dumnezeiască, în așa fel că-L putem numi Dumnezeu. În acest sens, Harnack și cu el unii teologi moderni, au dat numele de *Adopționism* acestui curent trinitar.

Aspectul antitrinitar al acestei cristologii rezulta în mod evident atunci când s-a analizat că pentru Paul din Samosata nu era vorba de o „ne-locuire” în Isus – omul a Cuvântului subzistent, așa cum s-a putut observa în doctrina nestoriană. Pentru el, ca și pentru Harnack, cine s-a unit cu Isus este însăși Dumnezeu sau mai degrabă este Isus, care l-a cunoscut cel mai bine pe Tatăl, mai bine decât oricine altcineva, a participat la înțelepciunea dumnezeiască și Cuvântul este *„consubstanțial”* cu Tatăl. Paul din Samosata a fost condamnat de *Conciliul din Antiohia* în 268 d. I. Hr. Părinții Bisericii, atunci, i-au reproșat până și noțiunea de *„consubstanțial”*, de care Paul s-a folosit pentru a nega distincția personală a Cuvântului cu Tatăl (Epiphanius, *Haeres.*, 65, 1; 73, 12); nu pentru a afirma, așa cum au făcut mai târziu Părinții participanți la *Conciliul din Niceea*, identitatea naturii Fiului cu Tatăl. Prin aceasta teologia lui Paul din Samosata, după afirmațiile lui Epiphanius, a repetat în cadrul monarhismului dinamic, eroarea lui Noetus și a lui Sabellius (*Haeres.*, 65, 1)

Această prezentare a doctrinelor antitrinitare făcută de P. Bernard Lonergan[3] continuă cu cea a monarhismului modalist, care a încercat să apere prin unitatea lui Dumnezeu divinitatea personală a lui Isus Hristos. Dar nu o concepe ca fiind distinctă, ci ca fiind identică cu aceea a Tatălui. De acea *Hippolytus din Roma* a semnalat izvorul gândirii teologice a lui Noetus din filosofia lui Heraclit pentru care Dumnezeu era considerat ca fiind „*Logos*-ul”, ca „Rațiunea” ce dă sens lumii și Cuvântul „care unește opușii”.

Hippolytus (*Philosoph.*, IX, 7-10) insistă poate prea mult, comentează P. Ceslao Pera asupra legăturii dintre teologia lui Noetus și filosofia lui Heraclit. Dar ceea ce spune el despre teologul din Smirna reflectă o anumită asemănare cu doctrina teologică a filosofului din Efes.

„Unu este Tatăl și Dumnezeul Universului: el care a făcut totul, atunci când dorește este ascuns

➲

existenților, atunci când dorește se face simțit. Atunci când nu vrea să fie văzut, este invizibil. Vizibil, atunci când dorește; *negenerat* atunci când nu este generat; generat, atunci când este generat de o Fecioară; impasibil și nemuritor, atunci când nu suferă și nu moare."*(Philosoph.*, X, 27).

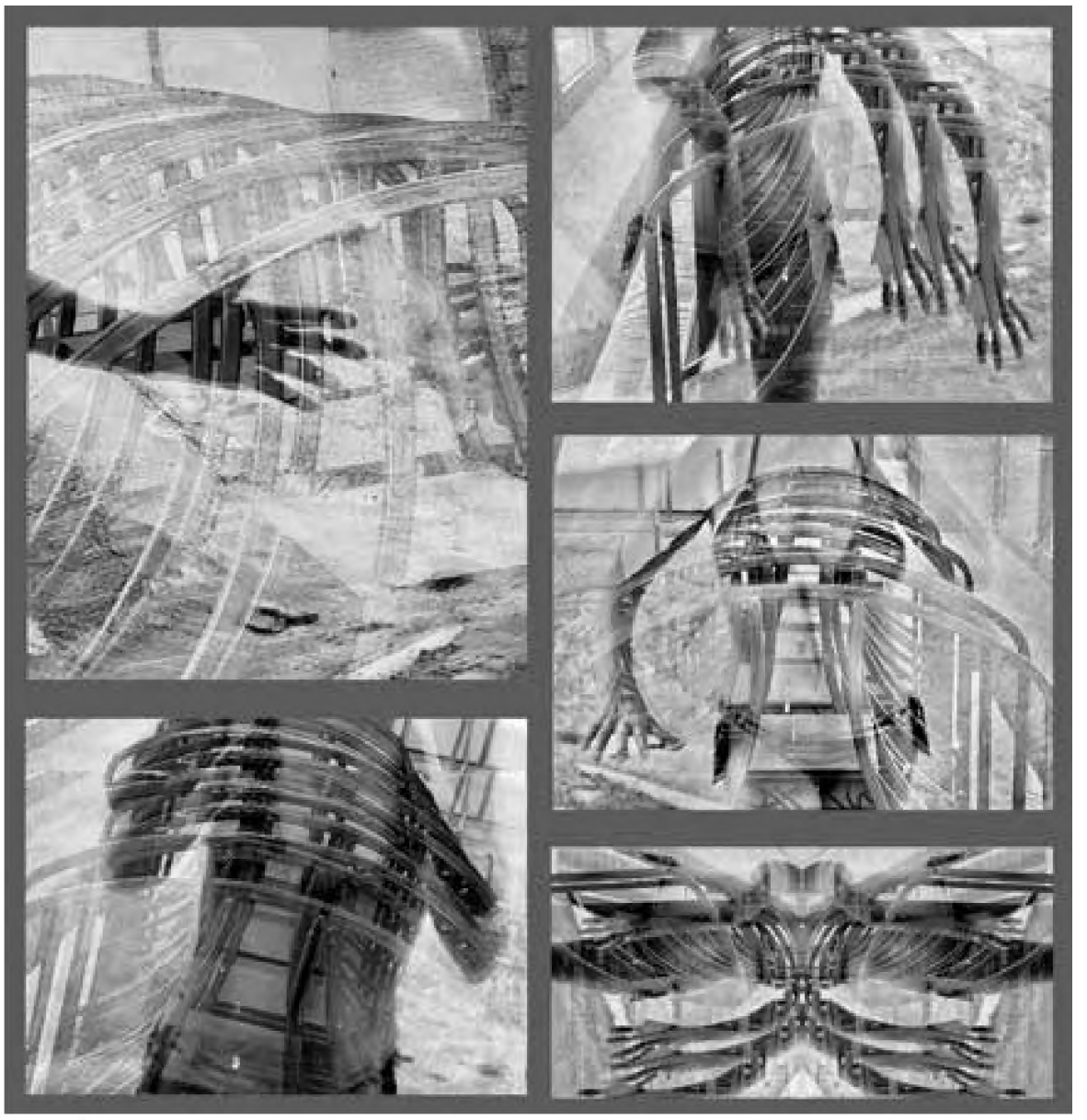
Astfel după toate cele petrecute de-a lungul timpului Tatăl se numește și Fiu, fără nicio distincție între Persoane: „eu onorez un singur Fiu, pe unul singur îl cunosc și nu pe alții în afara lui, care s-a născut, a suferit și a murit" (Epiphanius, *Haeres.*, 57, 1)

Preoții care l-au admonestat și criticat pentru eroarea sa, îi opun precisa *regulă a credinței*, care afirmă existența unui singur Dumnezeu și-L recunoaște pe Isus Hristos, unicul Fiu al lui Dumnezeu, Cel care a pătimit, a murit și a înviat, s-a înălțat la Ceruri, șade de-a dreapta Tatălui și se va întoarce la sfârșitul vremurilor pentru a-i judeca pe vii și pe morți (cfr. *Haeres*). Din Asia doctrina lui Noetus a fost divulgată la Roma prin contribuția lui Prassea, în timpul Papei Eleuterius (176-190). Tertullian atunci când a scris *Adversus Praxeam* după 213 s-a separat de secta *psihicilor* cum erau numiți atunci catolicii pentru a intra în spiritualitatea carismatică a montanismului. Din toată această operă iese în evidență o anumită animozitate, care merge mai departe de stilul aprig și de multe ori intolerant al lui Tertullian. Prassea fiind purtătorul ideilor lui Noetus, a îndrăznit să-i conteste pe unii din cei care au împărtășit ideile lui Tertullian: Montanus, Prisca, Maximilian. De aici răspunsul său destul de ofensiv: „La Roma el, Prassea a combinat câteva lucruri diavolești: a îndepărtat erezia; a pus pe fugă Paraclitul și l-a crucificat și pe Tatăl".(I). Însă trebuie să i se recunoască lui Tertullian meritul de a fi afirmat cu fermitate *„unitatea care din Sine face să izvorască trinitatea"*.(III), prin faptul că în primul caz scoate în evidență sensul și valoarea termenului de *persoană* în Dumnezeu.(VI-VII).

Această primă fază a monarhismului modalist este cunoscută cu numele de Patripasianism, deoarece cel care a pătimit ar fi Tatăl (Padre) împreună/și cu Isus în opera de răscumpărare a lumii.[4]

Trecerea de la Patripasianism la adevăratul modalism se pare că se datorează lui Sabellius, un cetățean african din Libia care s-a stabilit la Roma și care a devenit moderatorul sectei. Sabellius a murit prin 260 d. I. Hr., dar gândirea sa, dezvoltată în cadrul sabellianismului, a renăscut după aceea în secolul al IV-lea, ca poziție antitetică la erezia ariană.

Fidel motto-ului discipolilor lui Noetus și Prassea: *„monarchia tenemus"* (Tertullian, *Adversus Praxeam*, III) afirmă existența unei riguroase unități în Dumnezeu; prin urmare explică Sfânta Treime a persoanelor care se manifestă în cadrul mântuirii nu ca un reflex al unei trinități imanente, ci ca o modificare exterioară a identității însăși a realității dumnezeiești. Astfel, istoria revelației nu se desfășoară reflectând imaginea vieții lui Dumnezeu, ci prin intermediul unei succesiuni a modalităților care personifică tripla acțiune a divinității. Iată principiile sectei după Epiphanius, prezentate de P. Ceslao Pera: „Același este Tatăl, același Fiul, același Spiritul/Duhul Sfânt, astfel încât într-o unică ipostază sunt trei denumiri, care reflectă energia succesivă a uneia și aceleași realități"[5].



Anca Szőnyi Thomas

Anatomii, laviu pe hârtie, 37 x 31 cm

Sfânta Treime n-ar fi, deci, un triplu aspect, o triplă manifestare a Monadei, a unității absolute. Aceasta s-ar fi manifestată înaintea Creației, deci în opera de Salvare și de Sfințenie. Tatăl n-ar fi decât Dumnezeul creator și legislator al Vechiului Testament; Fiul n-ar fi decât același Dumnezeu care la Rusalii i-a făcut pe toți egali și i-a sfințit pe toți oamenii, fără nicio distincție. După Sabellius unitatea lui Dumnezeu presupune o trinitate de manifestări exterioare.

S. Epiphanius a prezentat întrebarea sabelliană pe care credincioșii i-o puneau cu trimitere la unele afirmații sabelliane: Ce putem spune despre acestea ? Răspunsul său în locul lui Sabellius era acesta: „noi nu introducem un politeism, ci predicăm un unic Principiu și predicând unicul Principiu nu greșim, noi credem în Sfânta Treime: «*Unitate în Trinitate și Trinitate în Unitate*»"*6.*

Erezia care ne-a procupat încă de la începutul acestor studii privind Sfera inteligibilă în tradiția neoplatoniciană și creștinism a fost arianismul, care în acest context este o antiteză a sabellianismului; eforturile Spiritului/Duhului pentru interpretarea marelui mister creștin au umplut întregul secol al IV-lea d. I. Hr.

Arie, cetățean african din Libia, (256-336), a dat propriul său nume acestei erezii, dar, dacă considerăm conținutul doctrinei, este mai corect să vorbim de subordinaționism. Astfel avem un dublu avantaj prin punerea în evidență a poziției ipostazelor, a persoanelor Fiului, a Spiritului/Duhului și a Dumnezeului suprem, a Tatălui și să subliniem imediat că aceste divine ipostaze *nu sunt numai în Dumnezeu.*

Efortul continuu al gândirii teologice creștine, prin lupta contra monarhismului a afirmat treptat divinitatea personală și distinctă a *Cuvântului* întruchipat. Acum, sub presiunea dialecticii ariene, își va concentra toate energiile sale, pentru a justifica afirmația că ipostaza princeps este în Dumnezeu-Tatăl.

Arie, de fapt, este adevăratul autor al subordinaționismului și înaintea sa nu se poate vorbi de o asemenea poziție dogmatică, chiar dacă anumite expresii le găsim la Iustin martirul, la Atenagora, la Teofil din Antiohia, Tertullian, Clemente Alexandrinul și Origen,

Erezia ariană a apărut la Alexandria, dar curând s-a extins și asupra părții orientale a Imperiului, dând naștere unei controverse care a durat mai bine de cincizeci de ani; după aceea s-a răspândit printre popoarele din afara Imperiului, de aici a fost dusă în partea occidentală de către cuceritorii barbari, *goții și longobarzii*. În prima perioadă au fost trei faze principale. Prima în timpul Împăratului Constantin I (mort în 337), când apărătorii Conciliului din Niceea au fost mutați din sediile lor episcopale din cauza acuzațiilor făcute împotriva lor de către arieni. A doua fază s-a petrecut în timpul Împăratului Flavius Iulius Constantinus II, (mort în 361), atunci când s-au ținut un mare număr de mici Concilii și s-au înmulțit simbolurile credinței. Cea de-a treia fază a fost aceea în care credința niceană a început să fie urmată, și în scurt timp a fost primită de toți[7].

În cadrul arianismului s-au manifestat diferite poziții dogmatice. Arie însuși și-a învățat discipolii că Fiul este o creatură. Pentru discipolii lui Eusebiu din Cesareea, nu era vorba de a urma doctrina lui Arie, cât de a lua o poziție împotriva Conciliului din Niceea, mai ales că în redactarea doctrinei Conciliului au folosit un limbaj neadaptat Scripturii și deoarece au dorit să considere opinia lui Marcellus, Episcopul de Ancira, ca

o autentică interpretare a a formulei niceene, fie deoarece s-au mulțumit cu venerabila ambiguitate a doctrinei lui Origen, adică că Fiul este foarte asemănător Tatălui, neexistând nicio diferență. După ei a venit ceea ce putem numi a doua generație de arieni: Aetius și Eunomius, cunoscuți ca *anomei*, care cu o rigoare aproape filosofică au încercat să demonstreze că Fiul este o creatură. *Omeusianii*, cu (conceptul de „consubstanțial"), spuneau că Fiul este cu adevărat Fiu și este asemănător Tatălui în substanța sa (*ousia*) și sub orice alt aspect; *omeii*, care au dorit să se afirme că Fiul este imaginea lui Dumnezeu, cum este scris în Scripturi, și că deci termenii *ousia, homoousion* și *homoiousion* ar trebui interzișii.

Arie, preot din Alexandria, a fost conducătorul școlii exegetice din Alexandria și discipol al lui Lucian. În anul 318, când a atacat în public învățătura lui Alexandru, episcop al Alexandriei, a fost excomunicat de Sinodul din Alexandria[8]. Dar, întrucât n-a încetat să-și răspândească doctrina, câștigând favoarea altor episcopi, a fost din nou condamnat de Sinodul din Antiohia, în 325, și apoi în Conciliul din Niceea, care s-a ținut în același an. A murit în 336.

De la el au rămas puține scrieri: (1) o Epistolă către Eusebiu, episcop de Nicomedia, scrisă prin 318; (2) o profesiune de credință în forma unei Scrisori trimise lui Alexandru, episcopul de Alexandria, prin 320; (3) o profesiune de credință prezentată Împăratului Constantin la sfârșitul anului 327; (4) puține fragmente din tratatul *Thalia*[9] (5) alte scrieri descoperite recent.

Prezentăm aici un fragment din epistola trimisă lui Alexandru:

„Noi afirmăm că Fiul a fost creat prin voința lui Dumnezeu înaintea vremurilor și înaintea tuturor secolelor; că a primit viața, existența de la Tatăl, astfel că Tatăl creându-L, i-a conferit *Gloria* sa. Dar noi spunem că Tatăl, atunci când i-a dat în ereditate Totul, s-a lipsit de ceea ce poseda în sine însuși fără a fi fost generat, întrucât era izvorul tuturor lucrurilor. Iată de ce sunt trei substanțe (*hypostaseis)*...Dar, Dumnezeu întrucât este unitate *(monas)* și principiu al tuturor lucrurilor, exista înainte de toate lucrurile; prin urmare exista încă înaintea Fiului, așa cum am învățat din Predica ta din Biserică. Întrucât Fiul a primit de la Dumnezeu Ființa, gloria, viața și toate lucrurile i-au fost date, în acest sens Dumnezeu este Principiul său."[10]

De aici, ne spune B. Lonergan, că Arie și discipolii săi doreau să ducă la împlinire *Noul Testament* și simbolul apostolic, astfel că, eliminând orice metaforă și orice antropomorfism, numai Tatăl este negenerat, fără principiu, etern, în timp ce Fiul, având un principiu, nu este nici negenerat, nici etern, ci a fost creat din nimic, prin voința Tatălui, ca o creatură supremă. Chiar dacă în acest text nu este folosită expresia din nimic, (*ex nihilo*), înainte Arie însuși, scriindu-i lui Eusebiu, episcopul de Nicomedia, care a fost discipolul lui Lucian, a spus:

„Ce afirmăm, la ce ne gândim, ce am predat și ce vom mai preda? Că Fiul nu este negenerat, nici într-un fel este parte din negenerat și nici nu derivă dintr-o materie preexistentă; ci că prin dorința și decizia Tatălui a venit la viață înaintea tuturor secolelor, ca un Dumnezeu perfect, unicul Fiu, neschimbător... Ne persecută, deoarece am spus: „Fiul are un principiu, în timp ce Dumnezeu este fără principiu". Ne atacă deoarece am spus: „Derivă din nimic (*ex non extantibus*). Așa am spus, deoarece Fiul nu este nici

Anca Szönyi Thomas — *Frica,* imprimare pe forex, 40 x 60 cm

parte din Dumnezeu și nici nu provine dintr-o materie preexistentă"[11]. Aici Arie afirmă că Fiul este neschimbător; iar Alexandru, episcopul de Alexandria scria prin 319 tuturor episcopilor Bisericii catolice mărturisind că Arie uneori a spus că Fiul la rândul său poate fi schimbător.

Iată afirmațiile: „Nu totdeauna Dumnezeu a fost Tată, ci era o vreme când Dumnezeu nu era Tată. N-a existat dintotdeauna Verbul (*Cuvântul*) lui Dumnezeu, deoarece el a fost creat din lucruri neexistente (*ex non extantibus*)" De fapt cel care era Dumnezeu a creat *din nimic* ceea ce înainte nu exista. De aceea a fost o vreme când Acela nu exista.[12]

Doctorul Angelic amintește afirmația lui S. Hieronymus despre Arie: „el în Alexandria a fost o scânteie și cum n-a fost imediat stinsă, flacăra sa a devastat lumea întreagă". (II-II q. 11, a. 3). S. Hieronymus a exagerat într-o anumită măsură pentru responsabilitatea lui Arie, care dacă a pus focul în marile centre ale civilizației mediteraneene, nu trebuie să-i atribuim toată vina lui, ci mai ales condițiilor socio-istorice ale vremii, fiind îmbrățișată mai ales de cuceritorii goți și longobarzi, pentru a se opune mai târziu bizantinilor.

Acesta s-ar fi putut adapta ușor unui mediu religios monoteist, scrie P. Ceslao Pera, cu două *ipostaze* divine subordonate Primului Principiu; în timp ce trebuia să-și schimbe în mod radical concepția sub forța doctrinei creștine, care era de multe ori diferită și deloc în măsură să facă compromisuri cu ideologiile mistice ale filosofilor contemporani, el a profitat de situație încercând să schimbe în totalitate fundamentele credinței.

Din teologia asiro-babiloniană și egipteană a pătruns în gnosticism noțiunea unui Dumnezeu auto-generat. Filosofii moderni ar fi spus *autoctisi*. Arie s-a opus acestei noțiuni a unui Dumnezeu care se auto-construiește și se auto-constituie; și de aceea în profesiunea sa de credință el a declarat în mod explicit: „cunoaștem un Dumnezeu, numai *(ingenito)* născut, singur, etern" fixat în această noțiune de Dumnezeu, el nu se putea mișca fără a produce un anumit dezechilibru în lucrurile deja constituite. N-a negat și nici n-a dorit să nege divinitatea personală și distinctă a Vebului (*Cuvântului*), în sensul că afirmația sa despre unitatea lui Dumnezeu nu este cea a monarhismului, dar n-a reușit s-o interpreteze ca aparținând vieții lui Dumnezeu în propria persoană. El n-a putut înțelege că Fiul generat ar fi Dumnezeu din Dumnezeu, *consubstanțial* Tatălui. Declarațiilor lui Alexandru din Alexandria el i-a opus un refuz net, începând astfel confruntarea.

Dacă ar fi reflectat un moment, ar fi înțeles că dacă trebuie exclusă în Dumnezeu orice devenire, afirmația despre Dumnezeu ca Tată duce la admiterea unei fecundități „*demne de Dumnezeu*". Dar distincția dintre noțiunea de Dumnezeu ca *indivenuto* este aceea a Tatălui ca *ingenito* care va fi dezvoltarea ideatică majoră la Atanasius și la Grigore de Nazianz. Arie a închis în mod violent unica poartă care-l putea duce la o interpretare justă a adevărului creștin. El a negat în mod explicit că Fiul ar avea ființă împreună cu Tatăl, așa cum unii vorbesc despre relativi.[13]

Note

1 *Refuzul tuturor ereziilor*, unde a catalogat credințele păgâne și 33 sisteme gnostice creștine considerate eretice, un izvor important pentru opozitorii contemporani ai ortodoxiei catolice, cei mai fideli credincioși catolici.

2 P. Ceslao Pera, Introduzione, *La Somma Teologica, III, La SS. Trinità*, Ed. Adriano Sansani, Firenze 1949, p. 17

3 Bernard J.F. Lonergan, *La Trinità*/1, *Parte dogmatica: Lo sviluppo dottrinale,* II *Parte sistematica: l'intelligenza della fede*, Ediții îngrijite de Domenico Ronchitelli S.I., Città Nuova, Roma, 2014 și 2016.

4 Cfr. P. Ceslao Pera, op. cit., pp. 18-19.

5 Ibid., p. 19

6 Ibid. 3.

7 Cfr. Bernard J. F. Lonergan, *Ariani și Semi-ariani , în la Trinità/1,* Città Nuova , Roma 2014, pp. 89-106.

8 Teodoreto, *Historia Ecclesiastica,* I, 1; PG 82, 885 A.

9 Atanasius, *De synodi*,15.

10 În Atanasius, *De synodis* , 16; PG 26, 707, 710, 711.

11 In Teodoreto, *Historia Ecclesiastica,* I, 4; PG 82, 911 BC.

12 Alessandro di Alessandria, *Epistulae de ariana haeresi deque Arii depositione*, III, ; PG 18, 574 AB.

13 P. Ceslao Pera, op. cit. p. 23.

■

Orient și Occident – 1943

Vasile Zecheru

Occidentul a descoperit umanitatea, Orientul omul. Dacă reduc problema la individ, egoismul meu a eliminat [...] omenirea, dacă reduc problema exclusiv la colectivitatea umană, am înecat în oceanul biologic [...] individul.

*

Trebuie dar ca știința (occidentală, n.n.) să pună în centrul preocupărilor ei pe însuși creatorul ei. Și aceasta va fi marea restaurație a omului, Instauratio Magna.

*

Și astfel, ne dăm seama, că a sonda abisul existenței noastre și a avea viziunea marilor înălțimi este unul și același lucru.

Anton Dumitriu

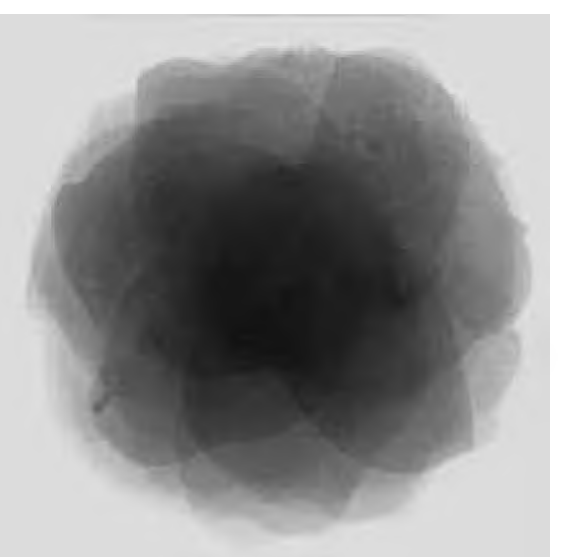
Cele două cărți omonime, intitulate *Orient și Occident*, cea din anul 1924 semnată de René Guénon și cea din 1943 a lui Anton Dumitriu, au ca laitmotiv criza lumii moderne; lucrările menționate vin, însă, cu structuri, conținuturi și argumentații diferite și, ca atare, ajung inevitabil la alte concluzii care, pe alocuri, sunt contradictorii în varii privințe. Mai mult decât atât, Anton Dumitriu adoptă un ton polemic, chiar, și produce mai multe critici vehemente la adresa lui René Guénon pe care-l vede ca fiind *...unul dintre cei mai aprigi luptători în favoarea Orientului* (întrucât, n.n.) *duce o campanie sistematică, de multă vreme, pentru a arăta deformările mentalității europene, viciile ei, imposibilitatea* (Occidentului, n.n.) *de a se apropia de Adevăr...* (p. 37)

Pentru a centra, cumva, demersul nostru pe diferențele dintre cele două abordări și pentru a ilustra totul cu o mai mare pregnanță, am evidențiat, în cele ce urmează, sub forma unor citate și comentarii, atitudinea autorului român în raport cu verdictul categoric și fără echivoc pronunțat de către René Guénon cu privire la criza Occidentului. Totodată, am insistat pe sublinierea particularităților pe care le relevă lucrarea lui Anton Dumitriu despre care autorul însuși consemna, la un interval de peste patru decenii de la momentul publicării, că aceasta a fost tributară timpului său dat fiind că s-a născut într-o perioadă *...mult prea încordată, aceea a războiului...* Și apoi, susține în completare Anton Dumitriu, ca o reacție firească la avalanșa lucrărilor de orientalistică apărute în perioada interbelică, multe dintre acestea fiind producțiuni minore și nesemnificative ale unui imaginar afectat de fantasme și confuzii *...unii oameni de știință opuneau acestor curente metodele științifice, negând* (în mod excesiv, n.n.) *orice valoare gândirii orientale...*[1]

În această linie critică privind cosmologia orientală și producând, ca atare, o apreciere generală asupra volumelor guénoniene, pe care, de altfel, le și enumeră,[2] Anton Dumitriu va preciza explicit că, în optica sa, toate acele lucrări menționate nu sunt decât *...o mărturie vie a ceea ce înseamnă pasiunea și excesul puse în slujba unei cauze juste pe care* (astfel, n.n.) *o falsifică...* (pp. 37-38) Mai apoi, cu referire strictă la caracterul tradiționalist al Orientului, despre care Guénon dezvoltă o teorie elaborată și bine argumentată[3], Anton Dumitriu susține că acest primat ar fi *...fost pus în evidență, cu exagerări...*; în motivarea afirmației sale el argumentează că *...piramida socială indiană, conform textelor, ar trebui să fie o teocrație având la conducere brahmanii [...]. Cu toate aceste, se găsesc în istoria Indiei foarte multe cazuri când statele sunt guvernate de casta militară și nu de cea a preoților.* (pp. 47-48)

Pentru o minimă clarificare în ceea ce privește Tradiția pe care Guénon o slujește cu ardoare, ar fi de menționat aici că întreaga sa literatură este străbătură de acest fir călăuzitor față de care el se arată deosebit de consecvent. Adesea, metafizicianul din Blois reamintește că Tradiția este de natură supraumană și are ca miez ideatic metafizica originară centrată în jurul *Principiului*[4] care, întotdeauna, se dovedește a fi superior opiniilor individuale. Tradiția înseamnă transmisie regulară, o predanie ce presupune, pe cale de consecință, o inițiere, un act prin care i se conferă aspirantului o cunoaștere diferită de cea obișnuită, comună.[5] Marii înțelepți din Orient se rezumă în a comenta vechile scripturi fără a le contesta, diminua sau răstălmăci, în timp ce savanții occidentali, mereu în luptă cu adevărurile relative, vor fi dominați de morbul originalității cu orice preț și astfel întreaga lor activitate intelectuală ne apare ca perisabilă în raport cu proba timpului iar concluziile acestora ca fiind purtătoare de eroare.

De aceea, un efort întru cunoașterea realității precum cel occidental se va consuma *...tot așa cum un stupefiant stimulează un organism bolnav...*, el generând doar *...o reacțiune efemeră, care nu provoacă nici o ameliorare, ci dimpotrivă.* Anton Dumitriu preia *in corpore*, critica guénoniană privind caracterul haotic al schimbărilor și al crizelor ce se succed în Occident dar, în mod paradoxal, el contestă vehement spiritul tradiționalist spunând că acesta este acceptabil și just *...numai în parte...* Iată cum își motivează el atitudinea: *...a spune că singura soluție de a echilibra gândirea* (occidentală, n.n.) *este aceea de a o supune câtorva principii superioare, tradiționale, care nu-i aparțin, care nu sunt create de ea, este o aberație tot atât de mare ca și aceea de a admite totul ca valabil sau de a nega orice.* (p. 96) Cu alte cuvinte, fervoarea originalității sau ceea a tradiționalismului:



Dorin Crețu *Floare I*
rășină acryl și pigment pe pânză, 80 x 80 cm

...nu constă atât în negarea altor doctrine, cât (mai ales, n.n.) *în credința dogmatică în adevărul unei doctrine anumite. Fiecare individ își închipuie că totul, până la el, a fost fals, și că el singur a reușit să descopere sau să redescopere, când e vorba de doctrine ale trecutului, adevărata doctrină.* (p. 97)

Într-un alt registru, respectiv cel al regimului castelor, așa cum este acesta relevat în vechile scrieri indiene, reprezentarea lui Anton Dumitriu, în contrast cu cea guénoniană, pare a fi vag reducționistă și chiar neconformă cu realitatea din moment induce confuzia categorială între caste și clasele sociale. În cartea sa, Anton Dumitriu acreditează afirmația lui Paul Masson-Oursel care vedea totul, în această materie subtilă, ca fiind o banală diferențiere socială menită *...a salvgarda integritatea elementului de limbă indo-europeană...* (pp. 47-48). În fapt, vechea împărțire pe caste, specifică societăților tradiționale din antichitate, era o rânduială ierarhică bazată pe tendințele naturale și pe calitățile intelectuale constitutive ale ființei umane. Sistemul social descris în *Upanishade* este stratificat pe patru niveluri distincte,[6] în timp ce sintagma *clase sociale*, utilizată în Occident, nu are, defel, un corespondent în doctrina tradițională pentru simplul motiv că înțelesurile originare au cunoscut o deteriorare constantă ca înțeles și interpretare. Vom sesiza, de asemenea, și la Platon[7] ca și în *Upanishade*, o sugestie neliniștitoare cu iz de premoniție, potrivit căreia amestecul castelor, la finalul ciclului temporal, precum și tendința tot mai accentuată de răsturnare a ierarhiei naturale (ascensiunea prostocrației cum a fost denumit recent acest fenomen) indică începutul epocii întunecate a decadenței și anomiei în plan socio-uman[8].

Având în vedere *...acuzația cea mai gravă care s-a adus culturii europene actuale...*, anume că aceasta ar fi profund ateist-materialistă și că, pe fond, în Occident nu se recunoaște primatul spiritului, Anton Dumitriu critică rechizitoriul guénonian identificat de el printr-un pasaj edificator pe care-l redăm după cum urmează: *Absența completă a cunoașterii metafizice, negația oricărei cunoștințe, alta decât științifică, limitarea arbitrară a cunoașterii științifice la unele domenii particulare cu excluziunea altora, sunt caracterele generale ale gândirii moderne propriu zise; iată la ce grad de scoborâre intelectuală a ajuns Occidentul, de când a ieșit din căile care sunt normale restului umanității.* Așadar, Anton Dumitriu se poziționează antitetic în raport cu enunțul guénonian menționat mai sus și subliniază cu toată tăria confuzia celor ce se raliază acestuia subliniind, în consecință, că știința actuală are ca substrat o gândire logico-matematică[9] și că, pe fond, dezbaterea ar trebui să se poarte în arealul cunoașterii și nu în cel al metodologiei experimentale proprie științelor, căci *...nu în fapte* (experiențe, observații, n.n.) *stă cunoașterea științifică, ci în teoria matematică respectivă* (pp. 101-102).

Desigur, lucrarea *Orient și Occident* din anul 1943 nu se rezumă la a fi o simplă colecție de critici la adresa volumului omonim; deopotrivă, abordările originale și toate celelalte considerentele pe care Anton Dumitriu le va fi dezvoltat în cartea sa sunt interesante, demne de luat în considerație și pline de conținut. Pentru ilustrare vom prezenta succint, în cele ce urmează, doar trei astfel de problematici și anume: *Omul ca măsură a tuturor lucrurilor* (cap. VI), *Eroarea lui Descartes* (cap. VII), precum și *Sensul problemelor* (cap. X).

În primul dintre capitolele selectate, Anton Dumitriu surprinde iarăși miraculoasa capacitate

a gândirii umană de a scruta (previziona) și de a reflecta realitatea. Libertatea gândirii este dată de *...forța ei de a analiza și de a garanta absolut orice...* sau, altfel spus, de capabilitatea sa inerentă *...de a determina singură ceea ce e adevărat sau fals...* Omul occidental are rațiunea sa proprie de a fi și aceasta îi este conferită îndeosebi de motorul său cognitiv; un asemenea om devine rezultat al gândirii sale, spre deosebire de *homo orientalis* care pornește în edificarea sa de la un Adevăr dat, revelat, ce nu-i este propriu și care, în cele din urmă, îl transformă aidoma Lui. Așa se face că Occidentul va produce o cultură de tip heracleitic (mereu în mișcare) în contrast cu Orientul care va nutri o cultură eleată, esențialmente statică, autosuficientă, încremenită într-un șablon existențial primit *ab initio* o dată pentru totdeauna.

În plan ideatic, dacă Adevărul este unic și absolut, așa cum stau lucrurile în reprezentarea orientală, atunci existența însăși este imuabilă și astfel, singura superioritate a unei spiritualități tradiționale în raport cu cea modernă rezidă în coerența și stabilitatea sa; această caracteristică, însă, nu poate da cadrului societal edificat în temeiul acestei reprezentări un caracter de imuabilitate. Când adevărul este eminamente relativ, așa cum presupune reprezentarea realității în varianta sa occidentală, heracleitică, iar absența *Principiului* ordonator este evidentă, atunci dimpotrivă, toate curg haotic și sunt într-o veșnică schimbare, transformare, nimic nu este definitiv și totul va deveni altceva ca urmare a acțiunii contrariilor.

În capitolul intitulat *Eroarea lui Descartes*, Anton Dumitriu identifică un viciu originar care, în timp, a fragmentat în mod constant unitatea Occidentului introducând nesiguranță și inconsecvență haotică. Astfel, consideră el, autonomia / libertatea gândirii va genera o sistemică îndoială care, până la un punct, poate fi un factor benefic, creator; în situația că este folosit cu imprudență și fără minime măsuri asiguratorii, acest avantaj competitiv poate genera, dimpotrivă, efecte nocive și consecințe dintre cele mai distructive. Mai mult decât atât, prin negarea sistematică a oricărui adevăr se va ajunge, cu siguranță, la o îndoială absolută care va eroda necontenit cunoașterea și aplicarea acesteia până cote alarmante. În această situație, precum sofistul din antichitatea elenă, omul occidental va fi constrâns să conchidă că nu există un sistem absolut de adevăruri și, astfel, de la această concluzie până la o deplină anarhie nu mai poate fi decât un singur pas.

Descartes propune îndoiala metodică, un scepticism generalizat care, în fapt, induce o continuă nemulțumire în raport cu nivelul curent al cunoașterii, un soi de erezie mereu angajată în a contesta metodic adevărul și în a formula noi perspective privind înlocuirea acestuia cu un alt enunț considerat a fi mai adecvat în raport cu realitatea. Scepticismul lui Descartes se împotrivește dogmatismului religios dar lansează, în același timp, un spirit nou, al nevalabilității oricărei teorii și, astfel, deschidea o paranteză pentru originalitatea cu orice preț, hrănită, de cele mai multe ori, de un orgoliu luciferic și de un spirit contestatar evident. În esență, eroarea lui Descartes vine din *credo*-ul acestuia potrivit căruia *...totul până la el a fost fals și că e posibil de găsit un sistem matematic de idei care să fie definitiv adevărat. [...] Descartes, acel prinț al gândirii, [...] nu avea de unde să știe că nu este posibil să construim matematic un sistem absolut de propoziții...* și, mai mult decât atât *...că distincțiunea și claritatea ideilor nu e un caracter al adevărului* (p. 93).

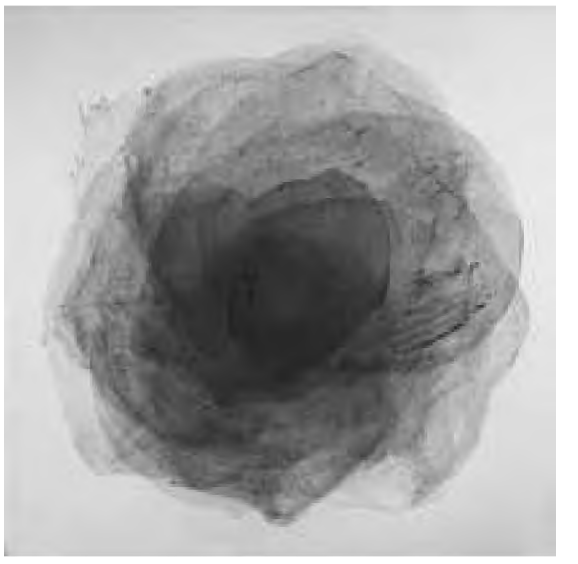
Cel de-al treilea capitol, intitulat *Sensul problemelor*, prin care intenționăm să ilustrăm contribuțiile originale prin care Anton Dumitriu participă la clarificarea celor două tipuri de reprezentare a realității, aduce, ca element de noutate însuși modul în care se poziționează marele nostru logician vizavi de cele două tipuri de cunoaștere[10] pe care le propovăduiește Guénon întemeindu-se pe preceptele Tradiției. Aici, autorul nostru pledează partizan, ca un veritabil om de știință occidental diferențiindu-se, prin aceasta, de un trăitor al stărilor de conștiință superioară creditat cu acea capacitate neobișnuită de a accesa adevărul revelat. Paradoxal totuși, Anton Dumitriu care nu împlinise la momentul publicării cărții sale vârsta de patruzeci de ani, amintește cu profund respect de acel Everest al cunoașterii când toate enigmele se topesc de la sine și întunericul se dizolvă într-un neant de lumină.

În esență, aceasta este marea și insurmontabila diferență dintre gândirea orientală și cea occidentală; ea constă în faptul că un sistem matematic – culmea cunoașterii în Occident – nu poate, prin natura sa inerentă, să exprime realitatea în integralitatea sa căci axiomele pe care el se întemeiază nu fac decât să delimiteze o structură în cadrul realității; în același timp, înțeleptul oriental tinde cu asiduitate întru realizarea spirituală deplină și aceasta, în forma sa cea mai elevată, ar fi conștiința unitivă marcând coincidența absolută Atman-Brahman; în acest pisc sublim, Adevărul este identic egal cu Dumnezeu.

În stil occidental, Anton Dumitriu spune despre cunoaștere că aceasta *...nu există înaintea procesului de limitare...*; în contrast cu aceasta, metafizica orientală propovăduiește exact invers atunci când îndemnă la o depășire a oricăror granițe, la o extindere maximă a capacităților individuale până când Spiritul uman devine totuna cu cel universal. Astfel poate fi înțeleasă formularea metafizică despre *Sinele care se autocontemplă* sau despre *Gândirea ce se gândește pe Sine*, cum spunea Aristotel.

Nu trebuia să ne surprindă judecățile prefigurate de Anton Dumitriu în dezacord cu cele pronunțate de René Guénon chiar dacă este evident că autorul român a aderat, în mare parte, la enunțurile acestuia privind criza occidentului. Problematici precum, erudiție, civilizație, știință, progres etc. sunt analizate metodic de către Anton Dumitriu însă, accentele pe care el le introduce în textul său converg în a contura o concluzie potrivit căreia, cultura de tip științific ar fi superioară în raport cu cea a Orientului tradițional. Ca urmare a faptului că lumea modernă s-a dezvoltat în sens exclusiv material, Guénon vorbește despre falimentul civilizației occidentale și etichetează această stare ca fiind o adevărată anomalie a istoriei. (p. 29) *Uluitoare însă este pretenția de a face din această civilizație anormală arhetipul oricărei civilizații...*, mai spune el. (p. 32) Anton Dumitriu, însă, tinde să confere o anumită prevalență binefacerilor civilizației și să ignore faptul că, în Occident, preocuparea pentru progresul moral și cel intelectual sunt, îndeobște, neglijate în mod sistematic (pp. 38-39)

În prefața cărții sale, Anton Dumitriu spune despre Occident, că este o *...lume bizară, unde inteligența, într-un elan prea mare, s-a întors distructiv, împotriva ei însăși, s-a înfrânt singură...* (p. 5); cu toate acestea, prin concluziile și susținerile formulate, el se distanțează de verdictul guénonian și, în ultimă instanță, produce un unic remediu pe care-l denumește *Instauratio Magna*



Dorin Crețu *Floare II*
rășină acryl și pigment pe pânză, 80 x 80 cm

– proclamarea omului ca fiind principalul obiect al cunoașterii. În acest sens, țelul *...culturii europene, prima și marea ei sarcină* (constă în, n.n.) *schimbarea punctului de vedere, aducerea în centrul tuturor preocupărilor a omului întreg, așezarea lui dincolo și mai presus de toate iluziile cu care se luptă într-o întreprindere fără sens și fără scop* (p. 189).

Bibliografie

Dumitriu, Anton – *Jurnal de idei*, Ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2014;

– *Orient și Occident*, Ed. Societatea de cultură național-liberală, 1943;

– *Culturi eleate și culturi heracleitice*, Ed. Cartea românească, 1987;

Guénon, René – *Orient și Occident*, (OO) Ed. Herald, 2022;

– *Domnia cantității și semnele vremurilor*, (DC) Ed. Herald, 2022;

– *Lumea modernă*, Ed. Herald, 2018;

– *Autoritate spirituală și Putere temporală*, Ed. Herald, 2010;

Marga, Andrei – *Filosofi ai crizei Europei*, Ed. Tribuna, Cluj, 2017;

Vitsaxis, Vasilis – *Platon și Upanișadele*, Ed. Moldova, Iași, 1992.

Note

1 Dumitriu, 1987, p. 5.

2 *Introduction a l'etude des doctrines traditionelles hindoues* (1921), *Orient et Occident* (1924), *L'homme et son devenir selon le Vedânta* (1925) și *La crise du Monde moderne* (1927).

3 Guénon, 2010 și 2022.

4 *Arché*, ca element unic, esențial și primordial; Guénon, OO, p. 50.

5 Dianoetică, discursivă, analitică...

6 *Brahmanii* (autoritatea spirituală), *Kshatryas* (puterea temporală, casta regală, clasa politică), *Vayshias* (oamenii liberi, meșteșugarii) și *Sudras* (muncitorii).

7 *Republica*, 414d-e și 415.

8 Vitsaxis, pp. 63-64.

9 A se vedea, de asemenea Dumitriu, 1943, cap. IX – *O cultură de tip științific*; pp. 121-133.

10 Sanscrită are cuvinte diferite pentru a desemna cele două cunoașteri – *jnāna* pentru cunoașterea intuitivă a realității numenale și *vijnāna* pentru cunoașterea discursivă, fenomenologică; tot astfel și în limba greacă, *gnosis* însemnând cunoașterea supremă și *doxa* – cunoașterea comună (profană), părerea, opinia.

■

Gândire versus ideologie

Andrei Marga

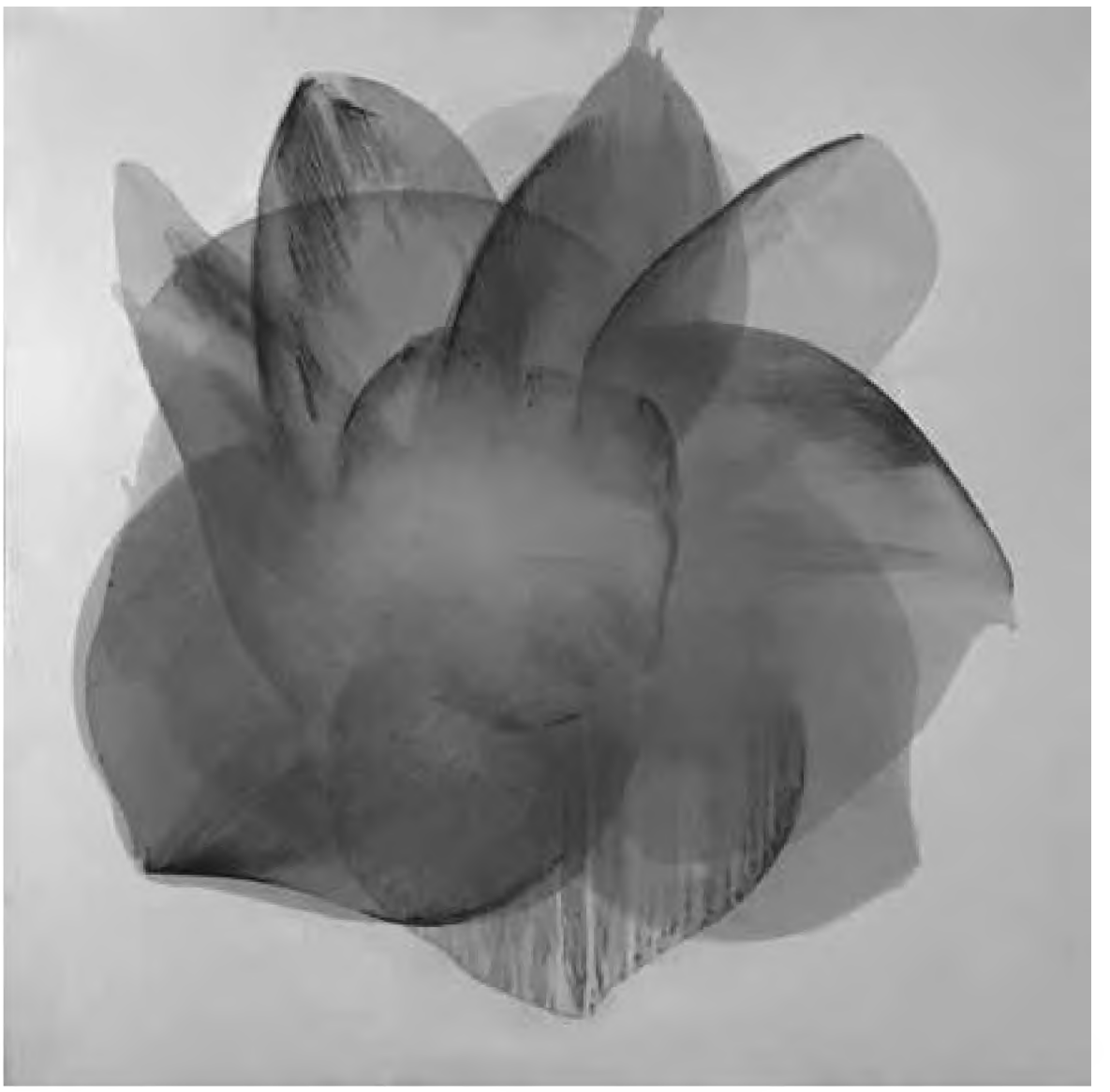
Cine examinează evoluția ideilor își dă ușor seama de la care autori și din ce cărți vin ideile noi, judecățile, dar și prejudecățile și falsurile ce se răspândesc apoi printre oameni. Nu este dificil să urmărești acest curs.

Faptul izbitor este că proliferează mai nou ceva ce părea apus odată cu stalinismul: privirea temelor gândirii libere din punctul de vedere al ideologiei curente și emiterea de păreri propagandistice cu pretenția că ar fi filosofie. Doar că în urmă cu decenii „stânga" socotea că are de partea ei mersul istoriei. Acum partea ce se autoproclamă „dreapta" recurge la procedeu. Apelul ambelor este la aceeași schemă. Odinioară erau stigmatizate opticile „burgheziei". Acum se stigmatizează cele ale „stângii". Mulți nu se pot sustrage acestei scheme.

Teza mea este că ar trebui ieșit din nefructuoasa controversă a vederilor clasate și ajuns la puncte de vedere mai dispuse la asumarea faptelor, la respectul metodelor și logicii și la integritate intelectuală. Mai ales că suntem departe de „războiul social mondial" al lui Ernst Nolte (*Der Europäische Bürgerkrieg 1917-1945. Nationalsozialismus und Bolschevismus*, F.A.Herbig, München, 1997), atât de prizat de propagandiști. În plus, distincția „stânga"-„dreapta", care a fost, la origine, o convenție istorică, s-a împotmolit - cum a arătat detaliat cel mai calificat sociolog german al orei (Armin Nassehi, *Die letzte Stunde der Wahrheit*, Murmann, Hamburg, 2015). Acesta a argumentat concludent că ambele sunt excedate de complexitatea societăților de astăzi și se mențin mai mult datorită reciprocei respingeri din societățile noastre decât performanțelor lor în a prelua și rezolva probleme profunde. De fapt, „dreapta" vrea să înghesuie societatea în ceva aidoma unui „container", iar „stânga" nu a pregătit soluții pentru societățile globalizate și digitalizate de astăzi.

Sunt de părere că, în aceste condiții, este mai fructuos să distingem genurile cu care operăm - propagandă, ideologie, jurnalistică, știință, filosofie - și să punem în lucru o metodologie actualizată de cercetare a situațiilor. Oricum, în locul expansiunii propagandei și a tentației renăscute a „luptei ideologice", fie ea și cu semn schimbat, analiza metodică și onestă este de preferat!

O astfel de metodologie începe cu distincția genurilor. Din prima clipă este de făcut din nou diferența știință-filosofie-ideologie. Înțeleg prin știință cunoaștere verificabilă experimental, matematizabilă, cu anumită capacitate de predicție. Am putea intra în discuția despre tipurile de științe – „nomotetice", „ideografice", „formal-deductive", „istorico-comprehensive",„strategica-nalitice",„dramaturgice",„reflexive" etc.. Dar mai important este să ne păstrăm în dreptul caracterizării inspirată de științele ajunse la cele mai multe rezultate sigure – cele „experimental-analitice". Înțeleg prin filosofie disciplina interogativă ce pretinde mereu cunoașterea mai departe, din treaptă în treaptă, a nivelelor realității, în vederea elaborării unui tablou coerent, în stare să ofere repere de înțelepciune. Și aici am putea intra în discuția felurilor de a filosofa. Dar mai important este să ne păstrăm în dreptul unei caracterizări, apte să nu fie contrazisă factual. Înțeleg prin ideologie o organizare de distincții, noțiuni, teze de diferite proveniențe în vederea promovării unei optici ce satisface interese de grup. În vreme ce știința și filosofia evoluează sub aspirația recunoașterii generale, ideologia ține de optica de grup, inclusiv atunci când se proclamă soluție pentru toți. Putem și aici intra în diferențierile ideologiei. Dar această caracterizare este suficientă.



Dorin Crețu

Floare IV, rășină acryl și pigment pe pânză, 80 x 80 cm

Nu se poate înțelege până la capăt distincția de mai sus – știință, filosofie, ideologie – fără a o însera în ceea ce formează coloana vertebrală a tradiției culturale căreia îi aparținem: unitatea dintre teorie și praxis. Tradiția europeană este a teoriei ce rezolvă chestiuni de viață ale oamenilor și a praxisului ce schimbă realitatea sub călăuzirea cunoștințelor. Luăm teoria în accepțiunea originală, greacă, drept o contemplare a realității, și luăm praxisul în aceeași accepțiune, drept acțiune. Cele două sunt în unitate, dar unitatea nu înseamnă transpunere directă (detaliat în Andrei Marga, *Rațiune și voință de rațiune,* Editura Academiei Române, București, 2017, pp.188-198). Nu se transpun direct nici ideologia asupra filosofiei și științei și nici filosofia și știința în ideologie, chiar dacă nu lipsesc conexiuni între ele în viața societăților.

Teza mea este aici că astăzi – la nivelul de dezvoltare, dar și de diversificare a științelor și după experiența nu numai a socialismului răsăritean în Europa, ci și a pandantului său neoliberal din deceniile recente - trebuie distinse cinci nivele implicate în unitatea dintre teorie și praxis. Se înțelege că acest context istoric constituie doar ocazia distincției. Aceasta stă pe multe alte temeiuri.

Iată aceste cinci nivele într-o descriere succintă, pentru nevoile lămurii relației din titlu.

Primul nivel implicat în unitatea dintre teorie și praxis este „elaborarea teoriei". Nu se face teorie prin aceea că se „valorifică moștenirea culturală", oricât de importantă este aceasta. Teoria presupune interogarea fără rețineri a realităților, curajul ieșirii din opinii curente, formularea de ipoteze plecând de la fapte, elaborarea de concepte noi, articularea lor în propoziții teoretice și teorii ce se lasă puse la probă. Teoria trebuie să dea propoziții adevărate și se măsoară în raport cu instanța adevărului.

Al doilea nivel este „desfășurarea reflecției culturale". Prin „reflecție" am în vedere aici gândirea suficient informată de teorii, în vederea nu numai a cunoașterii, ci și a înțelegerii – adică a sesizării contextului de geneză și a contextului de aplicare legitimă a teoriilor însăși. În condițiile culturii, reflecția duce la viziuni, care cuprind realitatea împreună cu mijloacele schimbării ei, și se măsoară în raport cu instanța adecvării.

Al treilea nivel este „formarea voinței politice". Este vorba de elaborarea scopului de atins și de adoptarea deciziei de a acționa pentru atingerea lui. Se spune, pe drept, că „de multe ori oamenii trebuie să dea răspuns mai repede decât Dumnezeu" și că „Dumnezeu dă multe, dar nu bagă în traistă". Problema ce trebuie învinsă în societățile moderne este înlocuirea monologului – în luarea deciziilor, în asumarea cunoștințelor teoretice, în folosirea acestora – cu comunicarea.

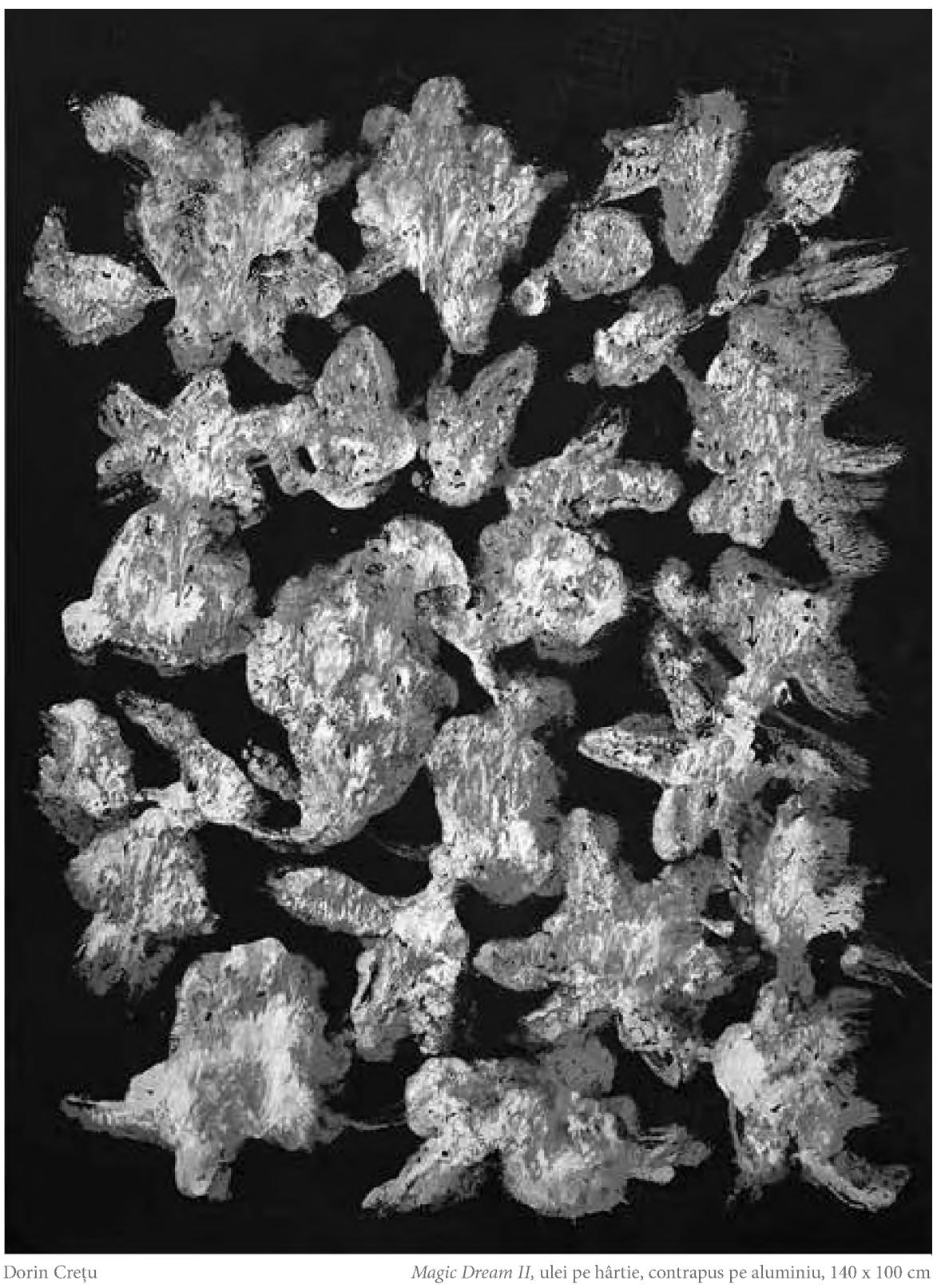
Al patrulea nivel este „răspândirea cunoștințelor teoretice". El constă din a populariza

cunoștințele teoretice obținute la nivelele anterioare și a le transforma în bunuri publice. Dezbaterea publică este cel mai bun cadru al transformării. Performanța răspândirii cunoștințelor teoretice este formarea de convingeri și se măsoară în obținerea adeziunii.

Al cincilea nivel implicat în relația dintre teorie și praxis este „organizarea acțiunii și acțiunea însăși". Organizarea acțiunii se poate folosi de cunoștințe teoretice specifice, dar la acest nivel operează decizii ce au nevoie de justificare și, de fapt, ideologia. Rezultatul organizării este eficacitatea în realizarea scopului și se măsoară la instanța eficienței.

Unitatea dintre teorie și praxis presupune toate nivelele: elaborarea teoriei, desfășurarea reflecției culturale, formarea voinței politice, răspândirea cunoștințelor teoretice, organizarea acțiunii și acțiunea însăși. Fiecare este indispensabil. De aceea, nici Fichte, care socotea elaborarea teoriei ca hotărâtoare, nici Lukacs, care unifica teoria și praxisul pe terenul organizării, nici cei care susțin că nu se poate schimba nimic în societate lipsind premise culturale, nici cei care exaltă, în criteriile actuale ale cercetării științifice, simpla generare de articole pentru contabilizare, nu au dreptate. Problema nu este să rupi un nivel al unei unități de celelalte și, la nevoie, să-l opui lor, ci să surprinzi întregul, cum spunea Hegel - firește, întregul structurat și diferențiat.

Se pot da multe exemple din viața lumii actuale de privire a temelor gândirii libere din punctul de vedere al ideologiei curente și derivarea de concluzii, cu pretenția că procedeul ar fi filosofie. Mă opresc la un exemplu prototipic, din care mulți propagandiști de azi se și alimentează tacit sau explicit. Este vorba de o carte pretențioasă (Roger Scruton, *L'Erreur et l'orgueil. Penseurs de la gauche moderne*, L'Artilleur – Toucan, Paris, 2019) ce vrea nici mai mult și nici mai puțin decât să demoleze ceea ce autorul numește „stânga" – în care amalgamează autori totuși diverși, precum Hobsbawn, Thomson, Galbraith, Dworkin, Sartre, Foucault, Habermas, Althusser, Lacan, Deleuze, Badiu, Zizek, Sandel - și să facă loc la ceea ce consideră „dreapta" ideologică. Cartea nu ar fi de luat în seamă dacă nu ar fi fost socotită de publicații prestigioase drept „capodoperă" și dacă nu s-ar regăsi în destule exprimări din viața publică a democrațiilor actuale, ea rămânând o tratare ideologică a filosofiei, cu inerente falsuri și inexactități.



Dorin Crețu *Magic Dream II,* ulei pe hârtie, contrapus pe aluminiu, 140 x 100 cm

Rămânând la propagandă, Roger Scruton nu a contat nici măcar ca ideolog și contează cu atât mai puțin ca filosof. El voia însă să capteze semnificația unor filosofii cu mijloacele precare ale propagandei, spre a le reduce influența. Ceea ce poate fi de interes în cartea sa este să se vadă cum sunt construite clișeele noii „corectitudini politice", ce vrea acum să ia sub control teritorii ale gândirii libere, cum este și filosofia. Fiind un autor din nefericire dispărut, citez cât mai strict, cu cât mai puține comentarii din cartea sa – dar o fac deoarece a indus prejudecăți și falsuri de care controversele se resimt și azi.

Roger Scruton vrea să dea a replică celor mai proeminenți gânditori ce se autocaracterizează „de stânga" în contextele lor. De la primul pas, el amestecă însă fapte cu reacții pur personale. De pildă, Ronald Dworkin și Jürgen Habermas au câștigat premii prestigioase, dar ar fi „autori de cărți indigeste, pe deasupra impecabil ortodoxe" (p.15). Ortodoxe față de ce? Eric Hobsbawm a manifestat loialitate față de partidul comunist, dar a fost decorat de regina Angliei. Pesemne că regina știa despre ce era vorba! Michael Sandel ar fi „adversar al economiei de piață", căci a argumentat că în viață nu totul este marfă. Este un adevăr larg acceptat! Joseph Stiglitz și Thomas Piketty arată în scrierile lor că pietele actuale transferă bogățiile de la cei săraci spre cei bogați. Dar de ce ar trebui suspectați? Se poate continua cu evocarea multor asemenea aserțiuni ce nu au de a face cu analiza onestă, ci mai curând cu porniri subiective.

Forțat de situație, Roger Scruton recunoaște că „stânga" întreține două teme substanțiale în actualitate: „emanciparea" persoanei și „justiția socială". Dar se grăbește să postuleze că acestea sunt incompatibile, precum au fost „libertatea" și „egalitatea" în Revoluția franceză (p.19), și să recomande oamenilor să trăiască cu incompatibilitatea! La un moment dat, Roger Scruton vrea să iasă din eroare postulând că ar fi mai bine să nu ne ocupăm de temă și să lăsăm lucrurile așa cum sunt.

Orice evaluare pleacă de la anumite opțiuni, care ies până la urmă la suprafața textelor. Opțiunea de bază a lui Roger Scruton este că „stângii", care nu se poate despărți tema „justiției sociale", i-ar fi de preferat conservatorii britanici, care au „o politică a tradiției, compromisului și indeciziei stabilite. Pentru conservatori, organizarea politică trebuie să fie considerată ca o relație: ea nu are obiectiv fundamental, ci evoluează cotidian pe măsura logicii imprevizibile a conversației" (p.20). „Dialogul curent" este socotit unul al „compromisului pașnic" și este de luat ca reper (p.29).

Fără ezitare, Roger Scruton pune în seama celor pe care-i evaluează crearea limbajului devitalizat descris de Orwel și a „limbii de lemn" acuzată de Francoise Thom (*La langue de bois*, Julliard, Paris, 1987), fără să se mai întrebe dacă acestea nu sunt cumva dincolo de tabere. Teorema sa este aceea că „nu este alternativă cu adevărat la capitalism decât sclavajul" (p.469), iar „tentația de a ajunge la o societate fără dominație conduce inevitabil la un nou gen de dominație, chiar mai sinistră decât cea care a fost înlocuită" (p.472). Altfel spus, dominația este de nedislocat.

Pledoaria lui Roger Scruton este pentru păstrarea distincției dintre societatea civilă și stat, pentru instituții ce nu se lasă controlate de stat, în condițiile respectului pentru persoană – evident

➲

pentru ceva apărat de cei mai mulți dintre cei vizați de el. El explică aserțiunile „stângii" prin „resentiment" (p.488), după ce consideră că intelectualii care o reprezintă ar fi doar doritori să conducă.

Cum era de așteptat, un asemenea punct de vedere își recrutează probe din istoria deja consumată. „Caracterul științific" al analizei lui Marx nu s-a confirmat (p.21), ideea „schimbărilor ireversibile" a trebuit abandonată (p.28), „stânga" disprețuiește politica (p.32) și dă „guvernări totalitare" (p.33), ea nu vrea negocieri, ci „puterea" (p.36-37) etc. Asemenea acuzații nu sunt fără suport factual și trebuiesc și lămurite. Numai că și faptele istoriei se dizolvă în clișee dacă nu sunt istorizate lucid.

Roger Scruton se refugiază în trecut și crede că se poate dezlega orice invocând fapte ale trecutului. Orbirea este atât de mare încât susține că „utopiile socialiste" s-ar fi refugiat în scrierile istoricilor preocupați de redarea realităților conform documentelor de arhivă și chiar în scrierile actualei „stângi intelectuale americane" (p.22). El tinde să vadă „utopism" aproape la oricine nu-i împărtășește opțiunile. Regula sănătosului și simplului bun simț, de care gentilețea conservatoare nu era străină, după care un vorbitor trebuie să fie în stare să-și aplice și sieși ceea ce pretinde unui interlocutor, fie și potențial, lui Roger Scruton îi rămâne străină.

Pe traseul examinării Roger Scruton lasă în urmă numeroase erori de cunoaștere sau chiar falsificări. Aproape fiecare din micromonografiile sale consacrate celor amintiți conține erori. După el, cei amintiți ar cultiva „dispreț pentru norme" (p.37), ar socoti că cine nu-i de „stânga" este automat de dreapta (p.463) și ar avea ca țintă „o societate fără instituții" (p.471). Susțineri ale lui Roger Scruton fără suport! Aproape că nu este parte a cărții *L'Erreur et l'orgueil. Penseurs de la gauche moderne* fără inexactități și exagerări propagandistice! Invocarea de experiențe proprii persoanei sale ca argumente (p.464) dovedește încă odată fragilitatea logică a susținerilor.

Erorile devin și mai ample, principiale. Roger Scruton îi acuză pe cei pe care îi examinează de un limbaj care ar fi în afara limbajului curent (p.467), fără să înțeleagă că dependențele vieții persoanei în societățile de azi sunt mai complicate și fac inevitabil un limbaj abstract. A constatat-o deja un adversar al „stângii", precum Karl Popper (*Open Society and Its Enemies*, 1945), care a văzut în evoluția spre concepte mai abstracte un reflex, direct sau indirect, al crizei relației „face-to-face" și al expansiunii valorii de schimb și birocrației în societatea modernă.

Roger Scruton le reproșează celor din lista sa că vorbesc de capitalism, dar nu dispun de o teorie generală a acestuia (p.468-69), fără să se întrebe dacă cumva există o teorie generală a socialismului. Nu există, la drept vorbind, nici astăzi! El spune că „utopiile stângii" duc la violență (p.22), dar este de întrebat dacă cineva mai are monopolul violenței. Cei vizați ar critica „prezentul capitalist", fără să știe viitorul (p.465) și ar impune „corectitudinea politică" (p.466). Or, se știe prea bine că indeterminarea viitorului și cultivarea „corectitudinii politice" au trecut granițele unui curent politic sau altul.

Am dat acest exemplu pentru a ilustra confuzia ce se face între ideologie, eventual propagandă, de o parte, și filosofie, gândire, pe de alta. În pofida a ceea ce credea Roger Scruton, și cred și cei care astăzi îl urmează conștient sau nu, ei rămân

Dorin Crețu *Magic Dream I*
ulei pe hârtie, contrapus pe aluminiu, 140 x 100 cm

la nivelul unei discuții ideologice, pe alocuri doar propagandistice. Se poate, desigur, purta o asemenea discuție – și o poartă partidele ca latură vitală a acțiunilor politice. Nu aici este chestiunea. Dar până la teoriile ce reprezintă o direcție sau alta mai este un drum de parcurs, căci este vorba de diferența treptelor implicate în relația teoriei cu praxisul și apoi de diferența genurilor.

Teoriile celor pe care Roger Scruton vrea să-i stigmatizeze nu sunt nicidecum atinse de aserțiunile sale. Nu poți spune că teorii precum „generalizarea valorii de schimb", „înstrăinarea", „fetișismul mărfii", „reificarea", „birocratizarea", „unidimensionalizarea", „noua configurație a puterii", „comunicarea distorsionată", „deteriorarea condițiilor meritocrației", „polarizarea socială", „criza democrației" – și multe altele - sunt altceva decât teorii. Astfel de teorii nici nu mai sunt reprezentate doar la „stânga" sau la „dreapta" spectrului intelectual. În general, nu ai cum să atingi cu propagandă și ideologie teoriile câtă vreme este vorba de teorii.

Astăzi, dincoace de „stânga" și de „dreapta" este nevoie de un nou punct de vedere, ce-și apără teorii proprii, noi. Desigur, nu un punct de vedere care stă pe același plan, ci un punct de vedere alternativ, nu alături de cele două, ci mai profund și mai înalt. Este punctul de vedere al gândirii libere. Filosofic vorbind, în condițiile inflației propagandistico-ideologice din zilele noastre, „gândirea" a rămas nivelul la care se mai poate spera la adevăr și la rezolvările de care oamenii și societățile actuale au nevoie.

A spus-o deja cineva care nu a fost la „stânga" nicidecum – Martin Heidegger. Aducându-l în discuție pe celebrul filosof nu înseamnă a crea o nouă icoană într-o lume în care se atacă icoane vechi pentru a instala icoane incomparabil superficiale. Și în care nevoile propagandistice și ideologice degradează gândirea! Nici Heidegger nu are nevoie de iconizare! Nu este vorba de a-l lua pe Heidegger ca reper, cu tot ce este legat de viața și opera sa. Și în cazul său (cum am arătat pe larg în Andrei Marga, *Heidegger*, Creator, Brașov, 2021) o istorizare lucidă are a-și spune cuvântul. Dar Heidegger este cel care a avut cel dintâi intuiția nevoii relansării gândirii libere pentru ieșirea din simplă propagandă și din controverse ideologice și poate fi valorificat sub acest aspect.

Ce înțelege Heidegger prin „gândire"? Ce este de fapt „gândirea (Denken)"? Să ne adresăm *Caietelor negre* (2014-2021), mai exact volumului 98 din ediția pe care a conceput-o, *Gesamtausgabe* (Viittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2019), în care se află bilanțul reflecției pe subiect.

Distanțându-se explicit de științe, ideologii, dar și de filosofie, care i se pare deja prea marcată de ingerințe exterioare, de diferite proveniențe, Heidegger scrie: „«Filosofie» gândirea mea nu este în nici un caz, ci numai: gândire (Denken). Poate că într-o bună zi vin unii în spatele ei, încât orice «filosofie» se sprijină pe această gândire" (p.253). Argumentul său aici este acela că filosofia a ajuns în situația în care nu mai are capacitatea de a-și asuma „diferența", „deosebirea" din realitate și se oprește înaintea lor. Până și filosofia care se face are nevoie de urcarea la un nivel mai înalt și mai profund, care este cel al „gândirii".

„Gândirea" are ca prim pas, dar și ca regulă generală, „experimentarea prăpastiei dintre asemănător (dem Gleichen) și ceea ce este la sine (dem Selben)" (p.239). Cel dintâi este „existentul", mereu prezentul, ceea ce oferă „reprezentarea (Vorstellung)", al doilea este însăși „esența ființei, ca ceea ce este dat în deosebire". Primul permite să se vorbească de „identitate", al doilea este prin natura sa „diferență". „Gândirea" este asumarea „deosebirii". Ea este explorare a deosebirii, a ceea ce este la sine (dem Selben), aflat istoricește în raporturi pline de tensiune cu identitatea.

Heidegger își critică contemporanii - desigur în termeni ceva mai abstracți și specifici, dar inteligibili și traductibili în limbajul curent de astăzi. Îi critică deoarece aceștia s-ar încredința, în cugetările lor, „reprezentării (Vorstellung)"a ceea ce este. Iar cine preia realitatea „numai cu reprezentări, rotunjite împreună, rămâne departe de capacitatea de a se încerca în esența unui lucru; căci acesta pretinde o perspectivă solidă, ca și curajul de a stărui în încercare și înăuntrul granițelor sale și de a vorbi de aici" (p.8). Altfel spus, contemporanii se mișcă în certitudini de fapt îndoielnice.

Se observă ușor din aceste succinte caracterizări că „gândirea", așa cum o consideră Heidegger, este capacitate de a trece dincolo de „existent (Seiend)", la „ființă (Seyn)", de a înfrânge „uitarea ființei (Vergessenheit des Seyns)" și de a o prelua pe aceasta din urmă din însăși datele istoriei, adâncind desigur, până la capăt, „diferența ontologică" și rămânând mereu la „deosebire (Unterschied)". „Gândirea" rămâne „gândire" perseverând în căutarea a ceea ce este în mod efectiv și în reflexivitate.

Nu reiau aici discutarea distincțiilor pe care Heidegger le face pe harta gândirii însăși. Ceea ce vreau să accentuez este împrejurarea că gândirea are regulile ei. Trei sunt decisive: orientarea spre „ființă", adică spre inevitabilul și caracteristicul vieții în lume, aflat dincolo de clișee; orientarea spre altceva decât doar „reprezentarea" fatal manevrabilă a ceea ce este; reorientarea de la identitate spre „deosebirea" din lume.

Se înțelege că, fiind vorba de „gândire", aceasta operează în mod firesc în concepte. Heidegger susține că poezia poate sprijini „gândirea". Dar și din perspectiva sa „gândirea" rămâne în concepte chiar și în prezența inefabilului etalat de elanurile poetice.

(Din volumul Andrei Marga, *Stăpânirea complexității*, în curs de tipărire)

■

O necesară tipologie a scriitorilor: orfici, artizani, moderni (III)

Radu Bagdasar

Ca principiu însă, pentru scriitorul curent, scrisul dintr-un singur suflu nu este recomandabil sau este de-a dreptul imposibil. Jack London, unul dintre autorii minoritari care au observat și reflectat asupra procesului de construcție a unei povestiri, este vehement ostil scrisului spontan. Acest mod de a proceda incumbă după el riscuri majore. „[...] ați scris povestirea dumneavoastră dintr-o singură suflare. Nu faceți niciodată acest lucru. Infernul este încălzit cu manuscrise nepublicate care au fost scrise dintr-o singură suflare. Precizați locul. Intrați în culoarea locală. Descrieți personajele. Faceți-le reale pentru lectorii dv. Ieșiți din dv. înșivă, intrați în spiritul lectorilor dv. Și să știți ce impresie le vor procura cuvintele pe care le-ați scris" (London 2016, 251).

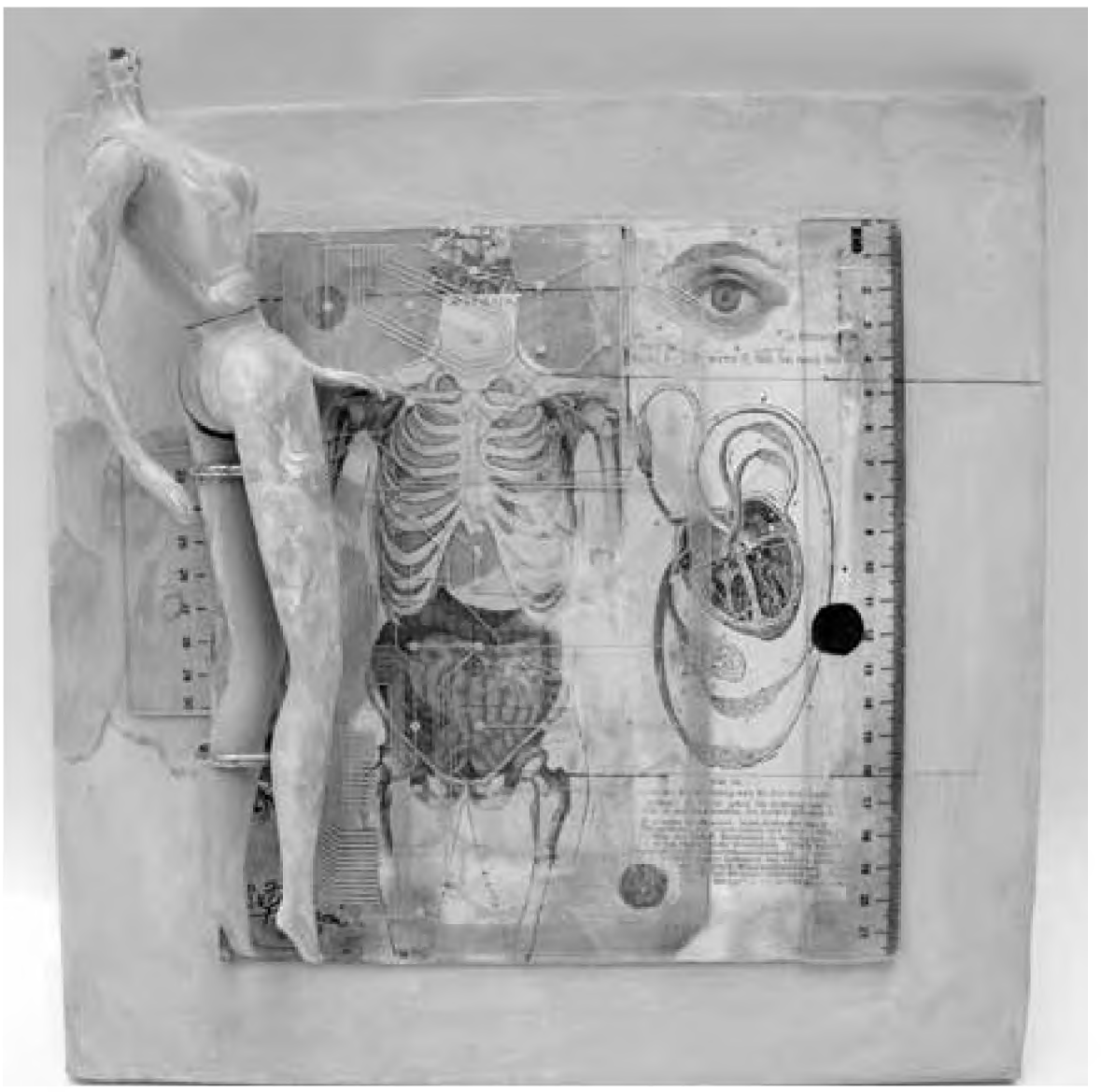
În fapt, scrierea unei capodopere dintr-o singură suflare pare rezervată maeștrilor, cu un lung antrenament fantasmatic, sau debutanților geniali precum Goethe.

Dar în ambele cazuri explicația pe care o avansăm în ce-i privește este departe de spontaneitatea pură și absolută. Simplul fapt că după ce a așternut pe hârtie o frază, scriitorul trebuie să aibă în cap ce va scrie în fraza următoare și chiar dincolo de ea până la un orizont mai mult sau mai puțin îndepărtat, indică faptul că gândirea trebuie să devanseze obligatoriu punctul anecdotic la care se află condeiul. Contra impresiei de spontaneitate rapsodică revendicată de Stendhal, este imposibil să scrii fără ca farurile imaginației să nu baleieze o suprafață mai mult sau mai puțin amplă înaintea condeiului. Stendhal și ceilalți spontani revendicați sau logica în contra lor.

O a doua explicație a spontaneității aparente rezidă în existența unor timpi de reflecție ascunși de banalele ocupații cotidiene la care se adiționează timpul actului mecanic de a scrie, mult mai lent decât gândirea. Dacă Rilke era poet, după spusele prietenului său Rudolf Kassner, „chiar și când nu făcea decât să se spele pe mâini", putem crede că toți poeții sunt poeți chiar și când se livrează la alte îndeletniciri. Ceea ce înseamnă reflecție, fierbere interioară permanentă, irigarea mentală a proiectelor care înmuguresc în spiritul lui. J.C. Oates relatează cazul unui scriitor new-yorkez care se ridică de la masa de lucru, iese în oraș să facă cumpărături, dar nu apucă să le facă pentru că revine în mod precipitat acasă, continuă povestirea pe care o avea pe masă, iese din nou în oraș pentru același motiv, dar din nou nu apucă să ajungă la magazin, se reîntoarce, continuă scrisul s.a.m.d. Ceea ce converge către aceeași concluzie: că artistul este artist 24h/24, că reflectează orientat pe ideile și proiectele în curs, iar când se pune să le culce pe hârtie, bateriile lui sunt deja pline iar materia frământată. De unde impresia, falsă, de spontaneitate. Există așadar o diferență între *aparențele semice* și *realitatea asemică*. În aparență, scriitorul realizează un sprint rapsodic în cazul unui roman – la care reflectase însă timp de ani înainte de a începe să-l redacteze – deci sprintul nu mai este sprint genetic ci doar de transcriere a unor conținuturi mentale anterior rumegate. Avantextul este mental. În acest caz, respectivul scriitor nu depășește condiția de artizan. Panait Istrati detaliază felul în care a construit *Cosma* în termenii următori: „Cosma, considerat «chef-d'oeuvre» a ieșit dintr-o singură izbucnire, după ce m-a omorât timp de nouă luni. Îl vedeam cum trebuie să fie, și tâlharul nu voia să se prezinte așa cum îl ceream. Am așteptat, am avut dureri până și în pântece, ca femeia gravidă și, deodată, a dat năvală, de nu mai știam cum să prididesc. Cosma, mai mult decât toate celelalte manuscrise ale mele, nu are nici o pagină schimbată, nici măcar zece linii modificate" (Istrati 1985, 335).

Am citat anterior mărturisirea lui Michel Butor făcută lui Georges Charbonnier: „[...] primul rând pe care îl scriu este un rând care se sprijină deja pe zece sau cincisprezece ani de ciorne mentale, de ștersături mentale". În cazul lui, studiul manuscriselor disjunct de periavantext nu poate conduce decât la concluzii eronate. Geneza consistă în tribulațiile lui mentale din cei zece sau cincisprezece ani care au precedat „prima linie". Matematicianul Henri Poincaré, în aparență om al logicii stringente, rațional, artizan, nu înceta să viseze, iar rezultatele lui cele mai spectaculare „cădeau" mental precum fructele coapte după faze de vis – a se vedea împrejurările descoperiririi soluției funcțiilor thetafuchsiene. Dar „iluminarea", pentru a folosi propriul termen al lui Poincaré, era consecința a sute de simulări și încercări mentale inconștiente. Este el un artizan, ceea ce meseria de matematician pare a indica în chip de posibilitate unică, sau un rapsodic dacă este să judecăm după episodul descoperirii funcțiilor tetrafuchsiene povestit de el însuși într-o conferință la Geneva?

O altă ipoteză care ar explica geneza fluidă, spontană, ține de subiectele care sunt la îndemâna lor și sunt catalizate de o sarcină afectivă considerabilă precum cărțile de amintiri gen *Tom Sawyer* sau *Huckelberry Finn* ale lui Mark Twain, *Gloria tatălui meu* sau *Castelul mamei mele* ale lui Marcel Pagnol, *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă. Anecdotica acestor scrieri provine direct din realitatea întâmplărilor biografice cu modificări și adaosuri de împrumut în unele cazuri, dar canavaua și masa narativă ține mai degrabă de procesul verbal existențial decât de ficțiune. Acest tip de subiecte au fermentat îndelung în spiritul autorilor între copilărie și momentul în care au fost scrise iar creația lor este mai degrabă o transcriere a textului interior deja existent. Intră în joc de asemenea catalizatorii psihologici: incandescența afectivă, pentru că atunci când Goethe scrie *Werther* era îndrăgostit, Kurt Vonnegut transcrie faptele din *Abator 5* sub efectul șocului postraumatic produs de bombardamentul apocaliptic al



Suzana Fântânariu — *Anatomii utopice I* (2021), tehnică mixtă/panză, 30 x 30 x 10 cm

➲

orașului Dresda în 1945, iar Tolstoi, sub imperiul frustrației produse de lamentabila înfrângere a rușilor în războiul Crimeii, vrea o revanșă morală asupra francezilor scriind *Război și pace*.

În paralel, marea majoritate a marilor scriitori – Balzac, London, Joyce, Virginia Woolf ... - se autoconstruiesc cu trudă, traversând erori și eșecuri, achiziționând puțin câte puțin abilități conceptive, compunându-și profilul ideal al veritabilului profesionist. Dar și acesta trebuie relativizat. *Spre far*, *Anii*, și mai ales *Orlando*, de exemplu, țâșnesc la suprafața conștiinței Virginiei Woolf ca un geizer: „[...] nepremeditat de mine, dar având o forță proprie de parcă și-a croit drum spre lumină dând totul la o parte" (Woolf *A Writer's Diary* 144). Este fenomenul explicabil prin timpii de reflecție ascunși de ocupațiile cotidiene? Foarte probabil pentru că Woolf nu este în nici un caz o „spontană" autentică.

Jean Guitton, fin observator al fenomenelor intelectuale, crede în această situație scripturală: „[...] o să înțelegeți, fără îndoială felul de a zugrăvi al unui Montaigne, a unui Saint-Simon, mai recent al lui Péguy, Alain, Claudel, [...] care își lasă pana să alerge, lăsându-se în voia ei ca în cea a unui armăsar, iertându-i salturile neașteptate și ecarturile, cu condiția să aibă sânge" (Guitton 1986, 72).

Ipostaza rapsodică își are de altfel detractorii ei iluștri. Claude Simon își construiește *Discursul de la Stockholm* în jurul reabilitării efortului rațional al artistului. El deploră cu aceeași ocazie că artistul este astăzi socialmente onorat mai degrabă în ipostaza de Pythie beată, de oracol care îl situează într-o elită, într-o castă de aleși în care nimeni nu poate spera să fie admis numai prin merit sau prin prozaică și pedestră muncă (a se subînțelege pe care oricine o poate face)?[1] Valéry, spirit solar, nu apreciază „decât munca muncii, începuturile mă plictisesc și bănuiesc perfectibil tot ce vine din prima lovitură. Spontanul, chiar excelent, chiar seducător, nu-mi pare niciodată destul de al meu" (apud Guitton 1986, 93). Valéry își formulează mai precis decât alții ideea atunci când vorbește de un spontan „al meu". Pentru că totul trebuie judecat în relația proiectului cu spiritul autorului care îl produce, familiară sau străină și dificilă, și nu în mod abstract.

Referințe bibliografice:

Cocteau, Jean (1953), *Journal d'un inconnu*, Paris: Editions Bernard Grasset.

Guitton, Jean (1986), *Le Travail intellectuel*, Paris: Aubier.

Istrati, Panait (1985), *Cum am devenit scriitor*, Bucuresti: Editura Minerva.

London, Jack (2016), *Prcfession écrivain*, Paris: Les Belles Lettres. http://www.lettersofnote.com/2012/04/you-must-deliver-marketable-goods.html

Woolf, Virginia (1965), *A Writer's Diary*, Edited by Leonard Woolf, London: The Hogarth Press.

Note

1 Munca rațională, pedestră, tenace, nu poate duce la împliniri majore, dar presiunea asupra inconștientului pe care voința feroce de a atinge obiectivele o produce, da, tocmai prin declanșarea mecanismelor lui. Doar intensitatea voinței și a concentrării poate sparge zidul între conștientul rațional și inconștient. Motiv care permite întrucâtva reabilitarea acestei munci considerată fructul trudei fără har.

■

Figuri reprezentative ale exilului românesc. L.M. Arcade

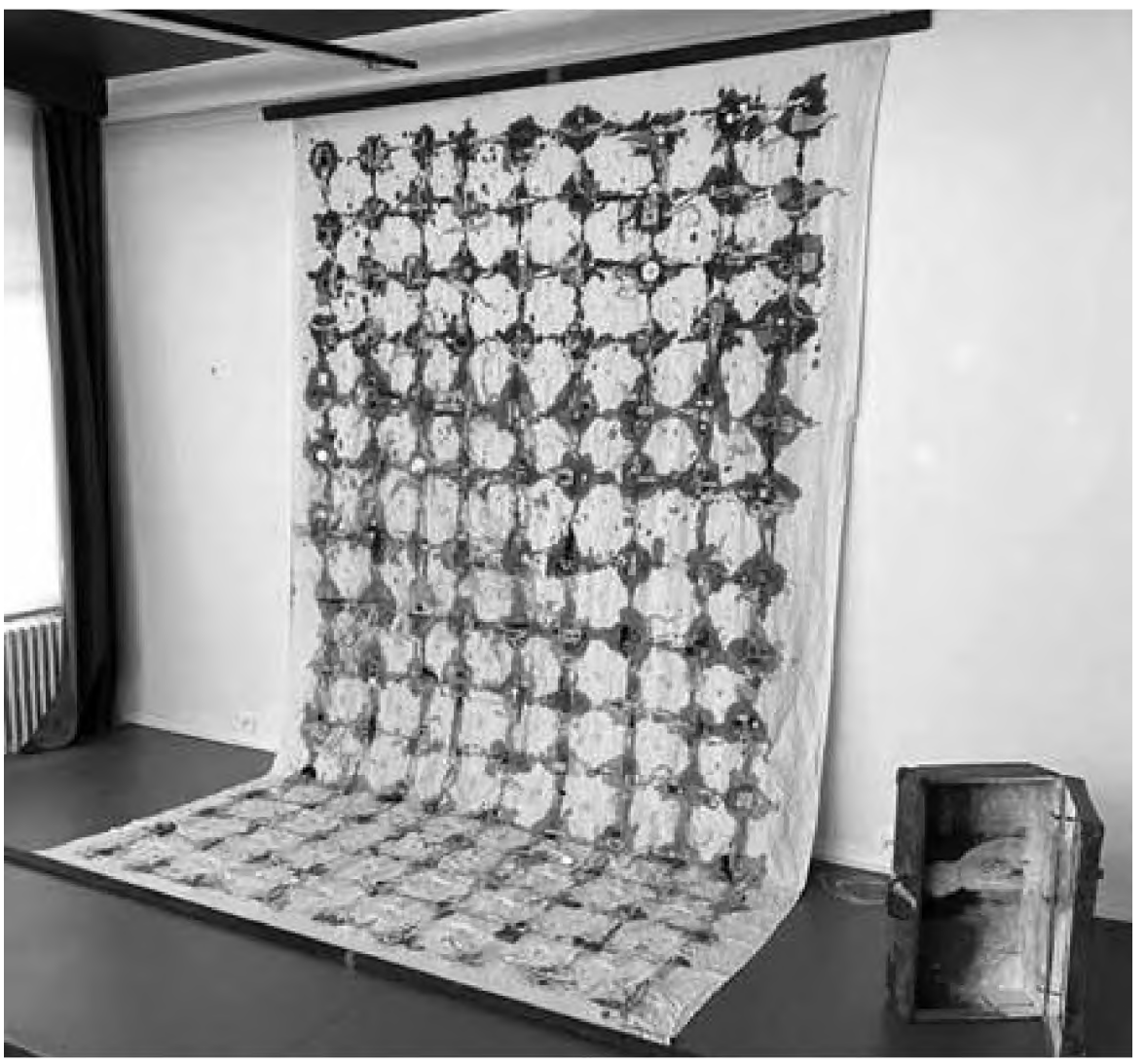
Ani Bradea

Motto: „A face cultură astăzi este singura politică eficace la îndemâna exilaților."[1]

Observația din motto, făcută de Mircea Eliade în jurnalul său și datată 16 februarie 1949, este cât se poate de valabilă și de necesară în zilele noastre, cu toate că structura exilului românesc, transformat acum în diasporă, a suferit mari schimbări. Totuși, promovarea culturii române în străinătate, chiar dacă acțiunile din țară nu mai sunt îngrădite de un regim politic opresiv, rămâne în mare măsură o grijă, și o datorie aș spune, în sarcina intelectualilor români care trăiesc în afara granițelor țării. Sigur, discuția pornită din acest punct ar presupune o amplă analiză, ceea ce nu face, pentru moment, obiectul cercetării mele.

Întoarcerea în timp, la vechiul exil, sau, și mai exact punctat, în concordanță cu ceea ce se considera în epocă, la „primul exil", mi l-a scos în cale, în paginile a tot mai numeroaselor cărți și studii pe care le citesc în ultima vreme cu această temă, pe cel care a semnat cu pseudonimul L.M. Arcade. Deopotrivă elogiat și contestat (ca toți marii reprezentanți ai exilului românesc de altfel), cel al cărui nume real era Leonid Mămăligă s-a născut la 13 iulie 1921 în Vaslui și a murit la 80 de ani, pe 4 septembrie 2001, la Paris. În țară a făcut studii de drept (licențiat în 1944) și de filozofie (trei ani), practicând pentru scurt timp avocatura în baroul București. În anul 1946 pleacă la Paris cu o bursă de studii în vederea obținerii doctoratului. Va rămâne pentru totdeauna în străinătate, după ce, așa cum mărturisea, află de schimbarea regimului politic în România printr-un apel telefonic: „În ultima zi a lunii decembrie 1947, telefonul a sunat și am auzit: «Trăiască Republica Populară Română!». Am întrebat: «Cine este acolo?». «Păi dumneata nu știi că astăzi nu se mai spune alo la telefon, ci se spune Trăiască Republica Populară Română?!». Am pus receptorul în furcă și am aflat ulterior că Regele fusese izgonit. Eram bursier la Paris și am hotărît să nu mă mai întorc"[2].

A debutat literar la o vârstă fragedă, cu versuri în *Revista Iconar* din Cernăuți. Într-un interviu acordat lui Nicolae Florescu[3] la 31 mai 1995, își amintește acest moment astfel: „Am scris versuri, pe care le-a apreciat Blaga, și le-am publicat în două, trei reviste de provincie încă de pe când aveam 14-15 ani. La *Iconar* de la Cernăuți, la *Drapelul* din Banat. Le consider însă complet puerile... Am continuat să scriu versuri pînă pe la douăzeci de ani. Și am revenit apoi la poezie în exil, în '48". A mai publicat articole în *Vremea*,



Suzana Fântânariu, *Jurnal utopic* (2008), tehnică mixtă, 260 x 320 x 5 cm Galeria *Macadam. ICR Paris, septembrie 2022*

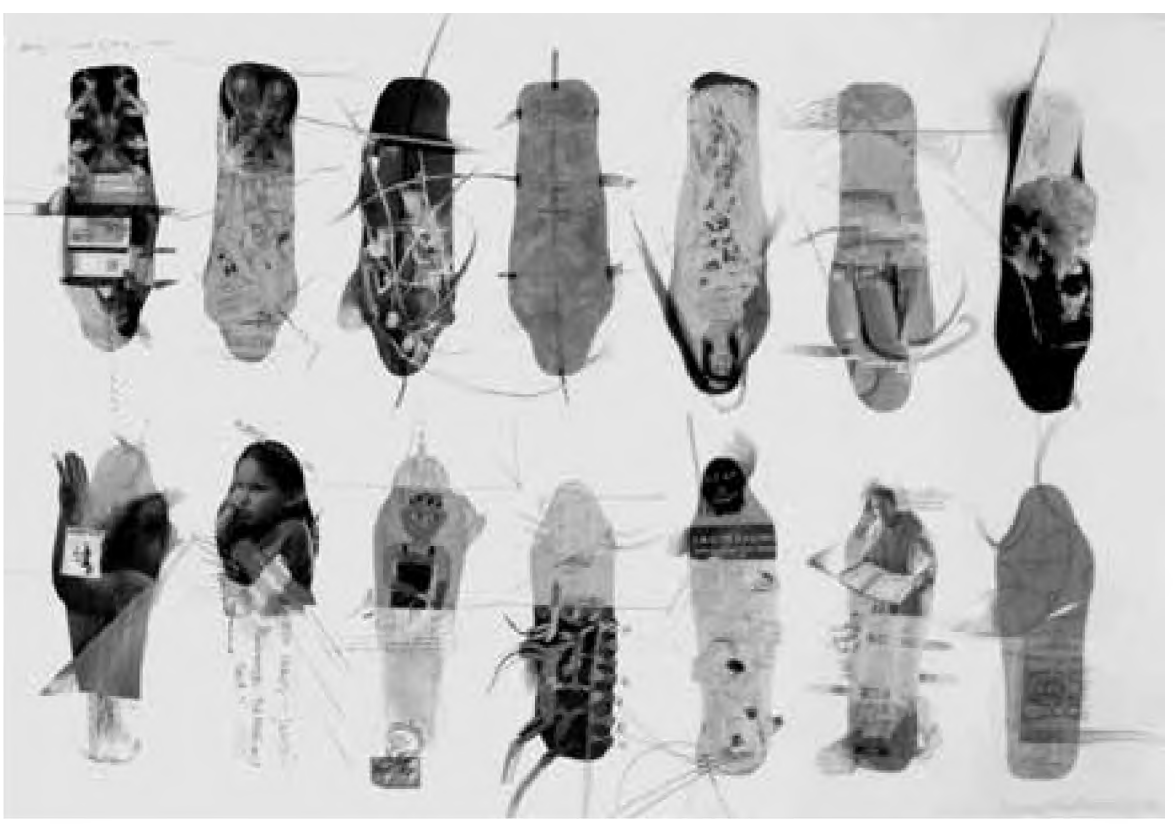
dar și în *Dreptatea* – unde, folosindu-se de pseudonimul Lozan, a purtat o polemică, în 1946, cu G. Călinescu pe marginea procesului Antonescu[4]. Însă, la fel ca în cazul altor scriitori români, condiția de exilat s-a dovedit benefică pentru creație, astfel că adevăratul debut literar a survenit în cazul lui L.M Arcade la Paris, în anul 1953, când în ședințele *Cenaclului* din *rue Ribera* (creat în jurul lui Mircea Eliade) citea fragmente din proza *Timbrele de altădată*. Despre acest loc, de întâlnire a celor care trăiau o „secetă de românesc" (cum frumos și plastic se exprimă Arcade), avea să povestească în același interviu acordat lui N. Florescu: „În ciuda marilor mizerii materiale pe care le-am trăit la început, ceea ce se numește «primul exil» a fost foarte frumos. După ce am început să ne cîștigăm existența, am descoperit o *secetă de românesc* în noi care ne-a strîns împreună. Astfel am fost cîțiva interesați la un moment dat să citim ce scriam. [...] Primul loc de întîlnire a românilor a fost la Paris, la cafeneaua «Corona». *Cenaclul* propriu zis a început în '53, cu o lectură a mea. «Cenaclul din rue Ribera» - așa s-a numit peste ani – s-a terminat în '58, după ce vreme de cîțiva ani a publicat revista *Anotimpuri*, inspirată în parte de mine. Mai tîrziu, prin '63, în mai 1963, am inițiat «Cenaclul de la Neuilly», chiar în locuința mea"[5].

Punându-și casa la dispoziția celor ce se întâlneau în ședințele *Cenaclului*, Arcade deschide practic cel mai important capitol al vieții sale, în care va scrie istorie pentru exilul cultural românesc. Basarab Nicolescu a numit *Cenaclul de la Neuilly* „templu al culturii române din exil"[6]. Potrivit omului de știință și filosofului român, „bilanțul cenaclului este impresionant: mai mult de 30 de ani de existență, mai mult de 130 de reuniuni, 3000 de pagini citite, 5 cărți editate (două de Mircea Eliade, una de Horia Stamatu și două de L.M. Arcade) în colecția «Caietele Inorogului»". Printre obișnuiții casei se numărau: Mircea Eliade, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Sanda Stolojan, Theodor Cazaban, Alexandru Vona, Bujor Nedelcovici, Matei Cazacu, Stéphane Lupasco, Vintilă Horia, Horia Stamatu, Horia Damian, desigur Basarab Nicolescu, care, în același articol din *Caiete Critice*, vorbește astfel despre compoziția participanților: „Exista, desigur, un număr important de scriitori, dar participau și pictori, sculptori, cineaști, filosofi, fizicieni, medici, ingineri, fapt care surprindea neplăcut pe puriști dar mie mi se părea că este o deschidere necesară. Convingerea mea intimă era, și este și acum, că reducerea culturii la literatură este un semn de subdezvoltare culturală".

Prezența lui Mircea Eliade la ședințele *Cenaclului de la Neuilly* a continuat practic opera de coagulare a intelectualilor români din exil, începută de marele om de cultură în *rue Ribera*. Într-un volum alcătuit în 2020 de Mihaela Albu și Dan Anghelescu[7], reunind o serie de articole din presa exilului, cronici despre romanele lui L.M. Arcade, interviuri, etc., găsim și un text publicat în revista *Limite8* din Paris în anul 1986 (nr. 48-49/1986). Scris de către Arcade în memoria lui Eliade, la moartea acestuia, articolul evocă rolul hotărâtor al filosofului în constituirea primului cenaclu, precum și în buna sa funcționare: „... știu că ședințele literare de la Institutul Catolic din Rue Ribéra au început cu vigoarea vegetației în aprilie 1953 și că au continuat cu mare regularitate bilunar (afară de lunile de vară) aproape patru ani. [...] Dar dincolo de toate, ne reunea ELIADE. Dirijor fără baghetă, fără gesticulație și fără prerogative, izbutea chiar să ne facă să uităm că era ELIADE. Îl cunoscusem cu ani în urmă. Mă impresionase marea lui capacitate de atenție, concentrarea, parcă radiografică a privirii. [...] Mircea Eliade asculta atent. Uneori își trăda dezacordul numai printr-o ușoară crispare a trăsăturilor, alteori își exprima punctul de vedere prin vorbe limpezi, fără insistență. Evita discuțiile contradictorii. Dar l-am auzit uneori – ararеori – cenzurând cu accente pasionale contravenții frecvente la cei foarte tineri, totuși aproape delicte la un centru de cercetări: peremptoriile afirmații necontrolate, generalizările grăbite, excesele teoretizate. Discret, însă foarte serios, Mircea Eliade educa"[9].

La ședințele *Cenaclului de la Neuilly* însă erau invitați și autori români care scriau direct în limba franceză, unele lecturi fiind făcute în franceză, fapt ce a dus la multe critici formulate chiar de către cei apropiați, precum Virgil Ierunca și Monica Lovinescu, primul fiind „convins că un poet român care își schimbă limba se pierde pe sine". Dar nu au fost singurele voci critice. Constantin Amăriuței[10], nemulțumit că nuvela sa „Poveste cu Inorog"- (de fapt acesta îl acuză pe Arcade că s-a inspirat din titlul operei sale, care, combinat cu cel al *Caete*-lor *de dor*, ar fi dat numele viitoarei colecții editoriale *Caietele Inorogului*) – nu a fost comentată în urma lecturii din *Cenaclu*, îi spunea Ilenei Corbea într-un interviu acordat în 22 iulie 2001[11]: „... vă mărturisesc, cenaclul era pentru mine, cel puțin, lamentabil. Aveam impresia că cei care îl frecventau veneau special ca la un fel de sindrofie, întrucît se putea bea șampanie, se mîncau prăjituri. [...] Se citea, ca și cum acolo era numai cuconet, care asculta – se asculta, într-adevăr – dar nimeni nu lua cuvîntul, nu se discuta. Printre personalitățile sau persoanele care erau acolo se aflau și unele dintre ele ce mi se păreau chiar nelalocul lor, cum era un oarecare fals poet, ce pînă la urmă s-a dovedit a fi agent al regimului Ceaușescu". Cât privește eterna problemă a dezbinării românilor, de aici și aiurea, numi propun o abordare în acest text, observația lui Basarab Nicolescu este oricum concludentă: „Și totuși Leonid nu era deloc iubit, chiar de cei care au fost ajutați de el. [...] În fond, ceea ce deranja era imensa sa erudiție. Corija sec erorile celor care etalau o cultură făcută din grăbite lecturi și acest lucru nu i-a fost iertat". Iar referitor la intrușii care spionau ședințele *Cenaclului de la Neuilly*, același Basarab Nicolescu afirmă că L.M. Arcade i-ar fi spus: „Suntem spionați și de români și de francezi. Dar nu au ce să scrie în rapoartele lor. Spiritul nu poate fi spionat". În același articol, B. Nicolescu citează și alte păreri privind activitatea cenaclului, cum ar fi cele exprimate de Theodor Cazaban și Sanda Stolojan: „Theodor Cazaban consideră că Cenaclul de la Neuilly a fost «o inițiativă unică și reușită». Iar Sanda Stolojan scrie: «Cenaclul parizian a fost un loc de întâlniri și de dezbateri, de lecturi și discuții și un spațiu de libertate spirituală la o epocă în care viața intelectuală în România se sufoca sub regimul totalitar. [...] Prin personalitatea sa ieșită din comun, prin contribuția sa la reunirea intelectualilor români și prin originalitatea scrisului său, Leonid Mămăligă rămâne una dintre figurile care au marcat epoca exilului român de la Paris»"[12].

Că L.M. Arcade era o figură care conta, ca să apelez la un limbaj colocvial, în exilul cultural românesc, aflăm și din corespondența fraților Ciorănescu. Într-o scrisoare datată: Paris, 19 decembrie 1954, George Ciorănescu îi scria fratelui său din Tenerife, Alexandru Ciorănescu, felicitându-l pentru *Don Carlos de Viana* (dramă în patru acte, Paris, 1954), indicându-i câteva nume cărora ar trebui să le trimită cartea spre citire: „Poate n-ar strica să trimiți câte un exemplar lui Augustin Popa, N. Beldiceanu, Al. Cretzianu, Ioan Brătianu, M. Eliade, Fotino Mircea, Georgescu Olenin, Gafencu Gr., Lovinescu-Ierunca, Leonid Mămăligă..."[13]. Interesul scriitorilor români față de L.M. Arcade nu viza doar *Cenaclul* condus și găzduit de acesta, ci și Editura pe care a înființat-o, *Caietele Inorogului*, precum și *Asociația Hyperion*, al cărui co-fondator a fost, creată în scopul răspândirii cărților românești în toată lumea, printre toți intelectualii români din exil. „În 1980, împreună cu Aurel Răuță, L.M. Arcade va înființa și Centrul de promovare a cărții românești în exil «Hyperion», care va organiza în 1981, la Sorbona, un colocviu - «Ștefan Lupașcu» - și în 1987 un congres internațional dedicat lui Mircea



Suzana Fântânariu *Breviar Totemic,* colaj, intervenție desen, 14 module unicat, 70 x 100 cm,

➲

➲

Eliade" – scrie Mihaela Albu[14]. Despre înființarea, scopul și activitatea asociației, Basarab Nicolescu nota: „Prin una dintre acele sincronicități uimitoare, care marchează calea vieții noastre, în 1980 ajunge la Paris o scrisoare expediată de la Madrid de Aurelio Răuță. «Don Aurelio» sugera lui Leonid constituirea unei asociații pentru distribuirea cărții românești în exil. Astfel s-a născut asociația «Hyperion» al cărei președinte eu am fost dar al cărei animator tot Leonid era. 10000 de volume publicate de peste 130 de case de editură răspândite în toate colțurile pământului, mai toate în faliment, au fost astfel distribuite".

Din opera scrisă a lui L.M. Arcade, la noi se cunosc două romane: *Poveste cu țigani* (Paris, 1965) și *Revoluție culturală* (Paris, 1984), precum și un volum de *Teatru*, toate apărute în 1996 la Editura „Cartea Românească" din București, în *Colecția Inorogului*. O gamă largă de scrieri, incluzând poeme, eseuri, povestiri, numeroase pagini de critică literară și recenzii de cărți, semnate L.M. Arcade și publicate în epocă, sunt încă nerecuperate de literatura română. Chiar și cărțile anterior amintite, republicate în țară, sunt practic necunoscute cititorilor români, câtă vreme lipsesc comentariile pe marginea lor. În presa exilului însă, la momentul primelor apariții, romanele lui Arcade au fost elogios recenzate. În *Ființa românească*[15] (nr. 5/1966), Monica Lovinescu scria: „Sub titlul *Poveste cu țigani* a apărut în colecția Caietele Inorogului din Paris o carte ce înseamnă o revelație și o confirmare. Revelația este, pentru cine nu îi ascultase în Cenaclul de la Paris povestirile-i anterioare, apariția unui mare scriitor de limbă română, L.M. Arcade"; iar Andrei Scrima, în *Prodromos*[16] (nr. 6/1966), text *Prefață* a aceluiași roman, nota: „Cândva va trebui să se revină asupra graiului – în tehnicitatea sa literară considerat – lui L.M. Arcade. Lăsând deoparte calitățile-i intrinseci, cadențele purificate ale sintaxei, sau excepționala luare în stăpânire a unui tezaur de rarități lingvistice românești [...] stilul lui L.M. Arcade aderă «sacramental» universului pe care îl semnifică și poartă"[17].

Basarab Nicolescu, citat frecvent în acest text cu articolul său din *Caiete Critice*, aprecia cu privire la scrisul lui Arcade: „Pentru mine L.M. Arcade este un înnoitor al limbii române, din rasa constructorilor de catedrale"; iar despre om, ca fost colaborator și apropiat al acestuia, spunea: „Leonid Mămăligă era un om secret, de o imensă pudoare, calitate atît de rară în epoca noastră de strip-tease intelectual și spiritual".

Suzana Fântânariu *Bestiar Notre Dame,* carte-obiect, intervenție colaj-foto, 20 x 17 x 7,5 cm

Note

1 Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal*, Gallimard, Paris, 1973, p. 103

2 Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, ediția a doua revizuită, Ed. Compania, București, 2010, p.53

3 Ileana Corbea, Nicolae Florescu, *Resemnarea cavalerilor*, Ed. Jurnalul Literar, București, 2002, p.147

4 În interviul pe care i-l acordă în 1995 lui Nicolae Florescu, Arcade dă câteva detalii despre acest fapt: „Polemica purtată cu G. Călinescu [...] a avut loc în timpul *procesului Antonescu*. Între Ion și Ică Antonescu, cei doi «mari vinovați», Călinescu făcea o deosebire ridicolă, considerînd că Mareșalul își asuma toate răspunderile, deși uneori părea că se lăsa dus de un delir, cîtă vreme Ică avea «Zîmbete de dansator» și era vădit că vroia să lase toate păcatele să cadă pe capul lui Ion Antonescu. Descrierea era foarte abil făcută. Eu am încercat, printr-o exegeză atentă a textului, să demistific chiar și laudele pe care Călinescu le aducea lui Antonescu pentru «curajul» lui, ceea ce i-a plăcut în mod deosebit lui N. Carandino, care m-a invitat să scriu mai departe și mai mult la *Dreptatea*"(I. Corbea, N. Florescu, op.cit, p.150).

5 I. Corbea, N. Florescu, op.cit, pp.151-152

6 Basarab Nicolescu, *L.M. Arcade (1921-2001) și Cenaclul de la Neuilly*, în *Caiete Critice*, București, nr. 9/2004. Toate citatele care urmează din Basarab Nicolescu fac referire la acest articol.

7 *L.M. Arcade un scriitor român în exilul parizian*, Ediție îngrijită, studii, note și comentarii: Mihaela Albu & Dan Anghelescu, Editura Aius, Craiova, 2020

8 *Limite* a fost o revistă literară care a apărut în Franța, la Paris, din septembrie 1969, până în noiembrie 1986, o dată sau de două ori pe an, în formula de numere simple (până în 1977), sau duble (începând cu nr. 24-25/1977), din redacție făcând parte: Virgil Ierunca, Nicolae Petra, Aurelio Răuță. Printre colaboratori s-au numărat: Mircea Eliade, Monica Lovinescu, Vintilă Horia, Alexandru Ciorănescu, Horia Stamatu, Sanda Stolojan, Ioan Petru Culianu, Paul Goma și mulți alții (conf. Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*).

9 *Anexă. L.M. Arcade – scrieri din exil (selecție), „Procesele verbale"*, în *L.M. Arcade un scriitor român în exilul parizian*, op. cit., p.79

10 Constantin Amăriuței a fost un scriitor, filosof și traducător român, născut în 1923 la Focșani, mort în 2007 la Paris. A părăsit România, grație unei burse de studii oferită de statul francez, în anul 1947. A fondat, alături de Virgil Ierunca, revista *Caete de dor*, revistă a scriitorilor români din exil. A fost prezent în presa franceză, dar și în cea a exilului literar românesc din America, precum și din alte țări europene, cu articole, eseuri, studii filosofice, intervenții polemice și interviuri. În 1955 a fost distins cu premiul *Rivarol*, oferit pentru cea mai bună carte în limba franceză aparținând unui autor străin.

11 I. Corbea, N. Florescu, op.cit, pp.27-28

12 Basarab Nicolescu citând din Theodor Cazaban, în dialog cu Cristian Bădiliță, *Captiv în lumea liberă*, Editura Echinox, Cluj Napoca, 2002; și Sanda Stolojan, *Leonid Mamaliga, rassembleur et écrivain - Le Courrier du Centre Culturel Roumain*, Paris, nr.32-33/2001

13 *Corespondența Alexandru Ciorănescu – George Ciorănescu 1946-1964* (*Scrisori din arhiva George Ciorănescu*), Ediție îngrijită și cuvânt-înainte de Crisula Ștefănescu, Ed. Bibliotheca, Târgoviște, 2011

14 *L.M. Arcade un scriitor român în exilul parizian*, op. cit., p.15

15 *Ființa românească* a fost revista Institutului Universitar Român Carol I, care a apărut în Franța, la Paris, din 1963 până în 1968. Comitetul de redacție era format din: Mircea Eliade, Vintilă Horia, Virgil Ierunca, Emil Turdeanu, V. Veniamin (conf. Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*).

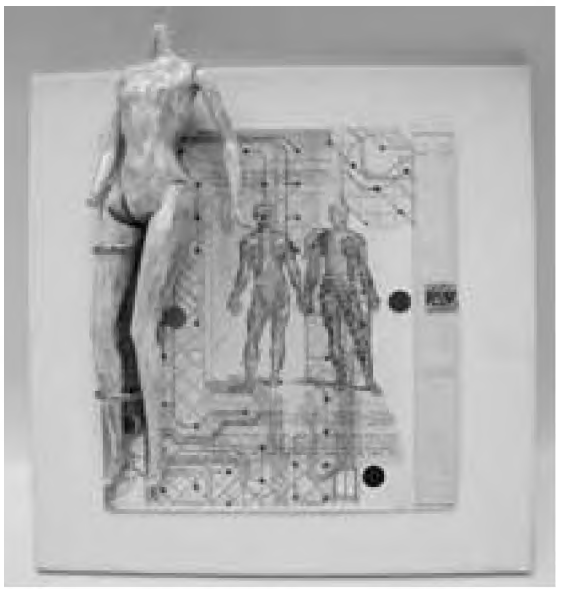
16 *Prodromos, Foaie de gând și apropiere creștină*, cu apariție o dată sau de două ori pe an, în perioada 1964-1970, în Germania (Freiburg), redactată de Paul Miron și Franța (Évry-Petit-Bourg), redactată de Ioan Cușa (vezi Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*)

17 *Anexă. Cronici la romanele lui L.M. Arcade publicate în revistele exilului*, în *L.M. Arcade un scriitor român în exilul parizian*, op.cit., pp.202-232

■

Literatura de călătorie: etimologie, tipologie, scurtă istorie (VIII)

Iulian Cătălui



Suzana Fântânariu *Anatomii utopice II*
tehnică mixtă/panză, 30 x 30 x 10 cm

Stendhal și *Roma, Napoli și Florența* (1817, 1818, 1826)

Roma, Napoli și Florența este titlul unui jurnal de călătorie al lui Stendhal, al cărui prim text a fost publicat în 1817 sub titlul *Roma, Napoli și Florența* (în limba română a fost tipărit sub titlul *Roma, Neapole, Florența*, București, Editura Univers, 1970), apoi a apărut o a doua ediție în anul următor și o a treia în 1826, în cea din urmă Stendhal efectuând o adevărată revizuire a textului original prin creșterea noului volum de anecdote romantice: o comparație între textele din 1817 și 1826 dezvăluind rapid că locurile și datele sunt „adesea imaginate"[1].Titlul nu corespunde exact cu conținutul cărții: călătoria autorului francez are loc și prin alte câteva orașe italiene, în special la Milano și Bologna, care ocupă o mare parte a operei, în relatarea sa, el neglijând adesea descrierea monumentelor, Stendhal zugrăvind mai degrabă „sensibilitatea și obiceiurile italienilor". Imediat ce a ajuns la Milano, de exemplu, în seara zilei de 24 septembrie 1816, romancierul francez îndrăgostit iremediabil și inexorabil de Italia, a mers glonț la *Teatro alla Scala*, pe scurt *Scala*, – pe care l-a numit „primul teatru din lume" – unde încă se mai juca spectacolul desuetei opere în două acte *La Testa di Bronzo* de Saverio Mercadante și, pasionat de operă, povestește pe larg atmosfera lojelor în care au loc discuțiuni (Stendhal vorbea dialectul milanez)[2] și uneori anecdote confidențiale, petreceri cu (jocuri de) tarot și mese carnavalești: fără a uita să descrie obiceiul milanezilor care, înainte de a merge la Scala, au obiceiul de a defila, fie pe jos, fie călare sau cu trăsura, pe Corso, situat între Porta Rense și bastionul Porta Nuova. În Milano, oraș cu care asociază adesea memoria lui Napoleon I, îi place să se plimbe printre negustorii de stampe sau pe Corsia dei Servi (azi Corso Vittorio Emanuele) unde se întâlnesc „cele mai frumoase femei"[3] și în fiecare seară, fericirea lui este să vadă din nou Domul luminat de o „Lună frumoasă" care îi conferă un aspect de frumusețe unică în lume. Traversează apoi Toscana, cu dealuri cultivate ca o grădină, scrie el, și ajunge pe 22 ianuarie la Florența unde ideea de a fi în acest oraș îl pune deja într-un fel de extaz, și, imediat după formalitățile vamale, se duce rachetă la Bazilica Santa Croce unde vede mormintele unor iluștri și geniali italieni ca Michelangelo, Machiavelli, Galilei, Rossini, Alfieri, Foscolo ș.a., de asemenea, vizitând Biserica Santa Maria del Carmine, Bazilica San Lorenzo și neasemuita și mirobolanta Catedrală Santa Maria del Fiore, poposind în cea mai frumoasă piață din Florența, Piazza della Signoria, unde nimic nu se poate compara cu mirificul Palazzo Vecchio.[4] Menționăm că atunci când a vizitat Bazilica Santa Croce, Stendhal a fost copleșit de o emoție profundă, scriitorul francez notând: *„Ajunsesem în acest punct de emoție în care se întâlnesc senzațiile cerești date de Artele Frumoase și sentimentele pasionale. Plecând de la Santa Croce, am avut bătăi de inimă, viața era epuizată acasă, am mers cu frica de a cădea"*[5]. De aici a rezultat celebrul „sindrom Stendhal", despre care psihologii au dezbătut de mult dacă acesta chiar există, efectele aparente asupra anumitor persoane fiind suficient de severe pentru a justifica chiar asistența medicală de urgență[6]. Criticul britanic Julian Barnes a căutat evenimentul în versiunea originală a jurnalului lui Henri Beyle, fără să-l găsească și atunci ar fi necesar să ne gândim măcar că „dacă Beyle a trăit cu adevărat această experiență, a fost rescrisă de Stendhal", pentru că „în lumea dorinței este întotdeauna suficientă puțină apă pentru a amorsa pompa"[7]. Cel care a scris *Roșu și negru* îl consideră pe florentin „cel mai politicos și mai atent dintre bărbați", totuși este puternic lovit de idiomul sau dialectul toscan pe care îl consideră dezagreabil, totodată, țăranii din Toscana sunt, pentru Stendhal, „cei mai civilizați oameni din lume" și își petrece o seară neașteptată și delicioasă la Castelfiorentino, ascultând tot felul de povești[8]. De la Florența, împarte o trăsură trasă de cai cu un prieten milanez până la Napoli, traversând Roma în trei ore, văzând de departe cupola Bazilicii Sfântului Petru, apoi își continuă traseul pe Via Appia, care oferă o priveliște magnifică asupra peisajului roman străbătut de o serie de vestigii lungi de apeducte[9]. La Terracina, în timpul unei escale într-un han, printre un grup de călători, Stendhal l-ar fi întâlnit întâmplător pe renumitul compozitor Gioacchino Rossini cu care și-ar fi petrecut „cea mai prietenoasă seară"[10]. Despre această ipotetică întâlnire, scriitorul francez Frédéric Vitoux (n. 1944) a scris romanul *La comédie de Terracina* (1994, distins cu Marele premiu pentru roman al Academiei Franceze), tradus la noi sub titlul *9 zile la Terracina*, ecranizat în 1998 de regizorul român Nae Caranfil ca *Dolce far niente*, cu François Cluzet în rolul lui Stendhal și cu Pierfrancesco Favino în rolul compozitorului italian[11]. Pe 9 februarie, coborârea spre Napoli și mare, pe un drum larg, este de-a dreptul grandioasă, iar prima clădire întâlnită este Albergo dei Poveri, apoi Palazzo degli Studi (unde azi se află Muzeul Național de Arheologie) și în stânga Via Toledo, care este „cea mai aglomerată și mai veselă stradă" din Napoli, unde găsește cazare la etajul șapte al unui palat cu vedere la mare și la vulcanul Vezuviu. La Napoli, va locui cinci luni; pe 12 februarie a asistat la vernisajul[12] de la Teatrul San Carlo, pe care l-a descris drept nebunie, torente de oameni și o sală orbitoare, și pe care l-a considerat câteva seri mai târziu ca fiind cu totul inferior Teatrului Scala din Milano. Primăvara, ascensiunea Vezuviului îl epuizează enorm și la Pompeii[13], unde spune că merge de mai multe ori, se simte transportat în Antichitate, în același timp regretând vizita la Caserta, dar este sedus inexplicabil de localitățile de mai mică importanță Portici și Capodimonte. În fine, Stendhal a sosit la Roma pe 1 august, dar de frica febrei (Tibrul încă nu era îndiguit) a preferat să doarmă în afara „Cetății eterne", la Castel Gandolfo, viitoarea reședință a papilor. De altfel, la faimoasa Capelă Sixtină, autorul romanului *Mănăstirea din Parma* asistă la o liturghie a Papei, unde „compară cântarea castraților cu o bătaie insuportabilă" și, ca în fiecare oraș italian, frecventează teatrele, în special Argentina și Valle[14]. La Roma, cenzura papală nemiloasă și retrogradă face comediile de-a dreptul plictisitoare, iar râsul se exprimă mai ales în piesele teatrului de păpuși care sunt adesea improvizate: Stendhal petrece, de pildă, o seară cât se poate de plăcută la teatrul de păpuși din Palazzo Fiano.[15]

Charles Dickens și *Note din America* (1842)

Note din America (în engleză *American Notes for General Circulation*) reprezintă jurnalul de călătorie sau relatarea scriitorului realist critic britanic Charles Dickens a excursiei sale în America de Nord, împreună cu soția sa, în cursul anului 1842, publicată de Chapman & Hall din octombrie, cu ilustrații de Marcus Stone, această mică lucrare bazându-se în mare parte pe scrisorile trimise lui John Forster pe parcursul șederii în Lumea Nouă[16]. Soții Dickens părăsiseră orașul-port Liverpool pe 3 ianuarie 1842 și se întorseseră pe 7 iunie, în cele cinci luni petrecute vizitând marile orașe ale Statelor Unite și, timp de o lună, cele din Canada, unde avuseseră parte pretutindeni de o „primire triumfătoare" din partea autorităților, somităților literare și marelui public[17]. Totuși, sastisit de atâta atențiune, iritat și de tonul acid sulfuros al presei americane, agasat de refuzul general de a se institui o lege internațională a drepturilor de autor (Charles Dickens a cerut insistent adoptarea unei asemenea legi în multe dintre discursurile sale din America, iar persistența sa în a discuta subiectul i-a determinat pe unii critici să-l acuze că a călătorit în America în primul rând agitându-se pentru această cauză)[18], profund dezgustat și de spectacolul oripilant al sclaviei, autorul *Marilor speranțe* a scris la întoarcerea sa, în perioada petrecută pe mare, la bordul navei, o „aprigă relatare critică" în care își povestește călătoria și denunță presa yankee, condițiile sanitare ale orașelor, sclavia, batjocorirea comportamentului americanilor, de exemplu, obiceiul scârbavnic pe care îl au aceștia de a scuipa tutun în public[19]. Din păcate,

➲

lucrarea *Note din America* a fost curând piratată și distribuită în S.U.A. de către periodicul „Brother Jonathan", numit după figura alegorică menită să personifice Statele Unite în ansamblul său în primele zile ale existenței națiunii americane[20]. Furia cititorilor și izbucnirea vezuviană a presei de peste Ocean au fost egale cu entuziasmul adus anterior ilustrului vizitator englez; cartea a fost chiar arsă în public, în stil proto-nazist, am spune, într-un teatru din New York![21]. Acest resentiment a fost adus la apogeu atunci când Dickens a repetat ofensa la scurt timp după aceea în romanul său *Martin Chuzzlewit*, publicat în 1844, unde o parte lungă, pe la mijlocul cărții, dedicată ședерii în America a eroului, însoțit de amicul său Mark Tapley, „a reluat-o cu virulență sporită criticile formulate anterior"[22]. Cu toate acestea, *Note din America* nu s-a născut atât de „spontantaneu" pe cât s-ar putea imagina, astfel, existau o mulțime de jurnale de călătorie din Statele Unite pe care Dickens se presupune că le-a consultat, aceste jurnale reprezentând un „gen specific" în care se încadrează cartea sa, dar, așa cum scrie Nathalie Vanfasse, „trebuie [...] să remarcăm că, dacă această lucrare poate fi legată de alte povești de călătorie din S.U.A. scrise în același timp, este că se hrănește în mare măsură și cu ficțiune"[23].

Note

1 Stendhal, préface de Pierre Brunel, *Rome, Naples et Florence*, éditions Gallimard, 1987, p. 423.

2 Stendhal, *cp. cit.*, p. 139.

3 Cf. "Rome, Naples et Florence", in *Wikipedia*, 23 octobre 2021.

4 *Ibidem.*

5 Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, éditions Delaunay, Paris, 1826, tome II, p. 102.

6 Leonardo Palacios-Sánchez, Juan Sebastián Botero-Meneses, Rocío Plazas Pachón et Laura Bibiana Pineros Hernández, *„Stendhal syndrome: a clinical and historical overview"*, în *Arquivos De Neuro-Psiquiatria*, vol. 76, no 2, février 2018, pp. 120-123.

7 Iain Bamforth, *„Stendhal's Syndrome"*, în *The British Journal cf General Practice*, vol. 60, no 581, 1er décembre 2010, pp. 945–946.

8 Cf. „Rome, Naples et Florence", în *Wikipedia*, 23 octobre 2021.

9 *Ibidem.*

10 *Ibidem.*

11 Cf. „Dolce far niente" (1998), în *aarc.ro.*, online.

12 Dans son texte, Stendhal retarde d'un mois l'ouverture (apres l'incendie) du San Carlo.

13 Stendhal, *cp. cit.*, p. 474.

14 Cf. "Rome, Naples et Florence", in *Wikipedia*, 23 octobre 2021.

15 *Ibidem.*

16 Paul Davis, *Charles Dickens from A to Z*, New York, Checkmark Books, 1999, pp. 5-6.

17 Paul Davis, *op. cit.*, pp. 5-6.

18 Edward G. Hudon, "Literary Piracy, Charles Dickens and the American Copyright Law", în *American Bar Association Journal*, Vol. 50, No.12 (December, 1964) p. 1159.

19 Sylvère Monod, *Dickens romancier*, Paris, Hachette, 1953, p. 191.

20 Paul Davis, *op. cit.*, pp. 5-6.

21 *Ibidem*, pp. 5-6.

22 Nathalie Vanfasse, *Récits de voyage, fiction et voyageurs fictifs dans American Notes de Charles Dickens*, E-rea (Revue électronique d'études sur le monde anglophone), 3 janvier 2005, p. 1.

23 Nathalie Vanfasse, *op. cit.*, p. 1.

■

Eminescu. *Poet* sau poet național? (I)

Virgil Diaconu

S-a afirmat în mai multe rânduri despre Mihai Eminescu că este „poetul național", înțelegându-se de regulă că el este singurul poet național. De la formula de „autor național", care circula în veacul al XIX-lea, critica a evoluat la eticheta de „poet național", folosită pentru prima oară de Iacob Negruzzi, care în petiția adresată Camerei cerea sprijin financiar pentru „nenorocitul" poet național Eminescu.

Formula avea să fie autorizată de către Titu Maiorescu, pentru că și el îl numește pe Eminescu, încă din timpul vieții acestuia, „poet național", și de către G. Călinescu, a cărui secțiune critică din *Istoria literaturii române de la începuturi și până în prezent* (1941) dedicată lui Eminescu are subtitlul de „Poet național". Această secțiune critică din *Istorie...* este editată într-un volum separat, care poartă acest nume: *Mihai Eminescu. Poetul național* (Ed. Cartea Românească, 1998).

Dar chiar și astăzi continuăm, cu privire la Eminescu, să punem problema „poetului național", iar cine nu acceptă acest titlu pentru Eminescu este criticat aspru. De pildă, în anul 2021, teologul George Remete apără ideea de poet național și chiar ne lămurește parțial asupra înțelesului acestei noțiuni: „Când spunem că există Poetul Național, prin asta noi exprimăm convingerea că o persoană are capacitate exponențială, că există această posibilitate ca un om să sintetizeze și exprime exemplar prin sine ființa, spiritualitatea și esența comunității sau a speciei sale." (articolul „Poetul național", în revista *Discobolul*, nr. 286, 287, 288, 2021).

Dar pentru a afirma că Eminescu este Poetul Național, deci că el are capacitatea „să sintetizeze și exprime exemplar prin sine ființa, spiritualitatea și esența comunității" (nu ne referim deocamdată la posibilitatea de a exprima specia), după cum afirmă teologul George Remete, ar trebui să

Dorin Crețu — *Urme I*
monotipie și pastel pe hârtie, 100 x 80 cm

Dorin Crețu — *Grădina mea* - detaliu
ulei pe pânză, 60 x 50 cm

știm mai întâi care este „ființa, spiritualitatea și esența comunității" în care a trăit Eminescu. De fapt, chiar teologul ar trebui să ne spună ce înseamnă, concret, „ființa, spiritualitatea și esența comunității", dacă vrea să ne ofere un înțeles complet al noțiunii de Poet Național și nu doar o parte din acest înțeles.

În articolul *Os romenos latinos do oriente* (Livraria Classico, Lisboa, 1943, p. 83), Mircea Eliade afirmă că Eminescu este „creatorul *naționalismului poetic românesc*"(citat în volumul Mircea Eliade, *Despre Eminescu și Hasdeu*, Ed. Junimea, 1987, 1, p. VIII, s.m.). Eliade ne spune în acest fel că Eminescu și-a amprentat poezia cu valori naționale și că este primul care a făcut-o. Care sunt însă, pentru Eliade, aceste valori ale *naționalismului poetic românesc*? Nu ni se spune, deci gândul său este oprit la jumătate...

(1). În poezie, naționalismul este un set de teme-valori

Din articolele pe care le publică în presa vremii, dar și din unele poezii, precum *Doina*, *Scrisoarea III*, *Împărat și proletar* ș.a., rezultă că Eminescu este fără nicio îndoială un apărător al valorilor morale, sociale, politice și culturale, al neatârnării de puterile străine, al dreptății și libertății celor de jos, valori pe care noi le considerăm „valori naționale". Și tocmai pentru că poeziile lui Eminescu apără valori naționale de acest tip, pe care le putem numi, mai clar, „valori democrate", poetului i se acordă titlul de „poet național". Dar sunt toate aceste valori funcționale, au ele existență reală în societatea în care a trăit poetul, sau sunt numai valori *dorite*, *așteptate*, *visate* de către Eminescu și comentate în poezia și articolele sale de ziar?

Asupra valorilor naționale Eminescu are însă și o viziune teoretică: „Dar o adevărată literatură,

trainică, care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui. Tot ce-ați produce în afară de geniul într-adevăr național (nu patriotico-liberalo-politic) nu va avea valoare și trăinicie, nici pentru noi, nici pentru străinătate." („Notițe bibliografice", *Timpul*, 6, 7, 8, mai 1880).

Așadar, „graiul viu al poporului nostru, tradițiile, obiceiurile și istoria lui" sunt temele sau „valorile" din care se constituie categoria „naționalului", în viziunea lui Eminescu. Iar literatura națională exprimă tocmai aceste teme-valori.

În concluzie, din citatul lui Eminescu înțelegem că naționalismul este în literatură, în poezie, un set de „valori pozitive", umane, umanitare, iar poetul chiar enumeră patru dintre aceste valori naționale.

(2). G. Călinescu despre temele-valori naționale din poezia lui Eminescu

G. Călinescu este cel care a consolidat ideea „caracterului național" al poeziei lui Eminescu, socotind că poezia sa are caracter național prin tematica și valorile istorice și sociale pe care le vehiculează. În acest sens, criticul chiar scrie în anul 1964 un amplu articol, „Mihai Eminescu, poet național", cuprins în volumul G. Călinescu, *Mihai Eminescu. Studii și articole* (Junimea, 1978, p.p. 248 - 271), în care comentează tocmai poeziile cu tematică socială și istorică ale lui Eminescu: epopeea „Decebal", poemul „Strigoii", tragedia „Gruie Sînger", „Mușatin și codrul", proiectul „Cel din urmă Mușatin", „Scrisoarea III", „Marcu-Vodă", „Mirodonis" etc.

Călinescu nu omite nici atenția pe care Mihai Eminescu a dat-o folclorului, știindu-se că el a scris 34 de poezii în stil popular. Poezia folclorică a lui Eminescu exprimă și ea spiritul național, iar criticul ne asigură în articolul citat de faptul că „Cea mai națională latură a universalității eminesciene este fără îndoială folclorul."

Mai mult de atât, criticul găsește că până și poezia de dragoste are un caracter național, de vreme ce el poate să afirme că „Erotica eminesciană este una din cele mai naționale note ale universalității sale"... Pentru Călinescu, dragostea are și ea caracter național și vorbește limba română... Pentru alte națiuni, poezia de dragoste vorbește limbile germană, engleză, bulgară, italiană, spaniolă, rusă, chineză, japoneză, americană etc. Ce deosebiri în afara limbii vor fi între aceste poezii naționale de dragoste este greu de spus. Naționalismul se vrea extins uneori acolo unde nu este cazul.

(3). Petru Creția: „Eminescu nu este reprezentativ pentru etnie"

Este Eminescu Poet Național, deci reprezentativ pentru națiunea română, așa cum afirmă G. Remete? Eminescologul Petru Creția crede de pildă că „Eminescu *nu este reprezentativ pentru etnie* în niciuna dintre trăsăturile lui și ale ei"... (Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, Ed. Humanitas, 1998, p. 236, s.a.)

Așadar, poezia lui Eminescu are trăsăturile ei specifice, non-naționale, care nu se întâlnesc cu trăsăturile națiunii române... Așa încât Eminescu nu poate să fie reprezentativ prin poezia sa pentru națiunea română, afirmă Creția, aflat în acest

Suzana Fântânariu — *Anatomie*
laviu pe hârtie, 37 x 31 cm

fel la capătul opus al ideilor teologului George Remete și ale lui G. Călinescu.

Să fie Eminescu mai degrabă „icoana unei neprihăniri la care am visa?", se întreabă Creția în același volum, *Testamentul unui eminescolog*.

În articolul „O dilemă, una veritabilă" (*România literară*, nr. 8, 1996), Eugen Negrici (citat de Creția) afirmă: „Eminescu este și rămâne un mit pentru că întruchipează ceea ce nu avem în structura noastră psihică și temperamentală și ceea ce am fi dorit probabil să avem: statornicie în credință și sentimente, tenacitatea zidirii până la capăt, trăire în numele unui ideal, departe de interesul meschin imediat".

Eminescu este, așadar, partea bună, partea minunată a ceea ce *am vrea să fim, dar nu am reușit încă*. El este proiecția noastră morală, socială, politică superlativă, care firește că ar trebui să exprime în poezia sa valorile pozitive, exemplare ale națiunii, valorile ei umane și democrate. Aceste valori, pe care am fi dorit probabil să le avem, sunt, în concepția lui Negrici, „statornicie în credință și sentimente, tenacitatea zidirii până la capăt, trăire în numele unui ideal, departe de interesul meschin imediat".

Așadar, Eminescu exprimă în poezia sa un set de valori naționale pozitive *închipuite* și *așteptate* de noi, deci aceste valori nu există, toate, în realitatea socială (națiunea) coruptă și viciată a poetului. Fiind valori inexistente în structura politică a înaltei societăți și prezente doar în conștiința noastră, Eminescu a fost unul dintre cei care, prin harul său, a luptat pentru ca valorile naționale pozitive, umane, democrate, închipuite și sperate de el să prindă viață în existența reală, să înlocuiască falsele naționalisme și să funcționeze în societatea sa, în beneficiul poporului.

(4). Eminescu nu este singurul poet național

Rămân la ideea că Eminescu exprimă în unele dintre poeziile sale un set de teme-valori naționale pozitive, umane, închipuite de el, și că aceste valori fie nu există toate în realitate, fie nu au o existență deplină.

Pe de altă parte, mai multe articole și cărți editate în ultimii 30 de ani arată că titlul de „poet național" se vrea impus, în sensul său pozitiv, uman, îndeosebi pentru un poet: Eminescu. Dar ceilalți poeți români nu pot fi „naționali"? Ei nu exprimă valorile naționale pozitive, democrate, pe care tocmai le-am numit? Trebuie ca titlul de poet național să fie rezervat unui singur poet? Cine ar putea să dicteze acest lucru? Pentru strofa aceasta – „Munții noștri aur poartă,/ Noi cerșim din poartă-n poartă./ De-am închide-a țării poartă,/ Alții ne-ar cerși la poartă!" – și firește că pentru întregul poem *Munții noștri*, ca și pentru o altă serie de poeme asemănătoare, poetul Octavian Goga „a fost numit în timpul vieții «poetul național» al neamului românesc (...)", ne reamintește Lucian Costache în volumul *Mihai Eminescu. Luceafărul înainte și după Luceafărul* (2019, p. 90).

Ion Creangă este declarat și el de către G. Călinescu, „scriitor național". Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Marin Preda „sunt numiți și ei scriitori naționali, ca o formă de elogiu suprem. Prin urmare, Eminescu este poetul național printre alți scriitori naționali", afirmă Ion Simuț în volumul *Pe ce lume trăim?* (Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2022, p. 299).

Dar poeți naționali există și în afara culturii române. Chiar Eminescu îl numește pe Shakespeare „poet național", Fritz Martini îl consideră pe Goethe „poet național și educator național", iar Harold Bloom recunoaște în Walt Whitman „poetul național" al Statelor Unite. În concluzie, Eminescu nu este singurul poet care a primit titlul de „poet național" și nu deține nicio supremație în acest sens.

(5). Poeziile cu caracter național nu sunt neapărat poezii de valoare

Dacă Shakespeare este considerat un scriitor național, probabil pentru caracterul național al întregii sale opere (sonete, poeme, drame), atunci ne putem întreba dacă sonetele de dragoste ale marelui Will au într-adevăr caracter național și în ce constă el... Și tot așa: poemul „Luceafărul" al lui Eminescu are caracter național? Să citim însă poezia „La steaua": „La steaua care-a răsărit/ E-o cale-atât de lungă,/ Că mii de ani i-au trebuit/ Luminii să ne-ajungă.// Poate de mult s-a stins în drum/ În depărtări albastre,/ Iar raza ei abia acum/ Luci vederii noastre.// Icoana stelei ce-a murit/ Încet pe cer se suie:/ Era pe când nu s-a zărit,/ Azi o vedem, și nu e.// Tot astfel când al nostru dor/ Pieri în noapte-adâncă,/ Lumina stinsului amor/ Ne urmărește încă." (1886)

Are poezia „La steaua" caracter național? Dar există zeci și zeci de poezii lirice ale lui Eminescu, Shakespeare, Baudelaire, Rimbaud, Blaga, Bacovia, Trakl, Arghezi etc., care nu au caracter național prin tematica lor și care sunt totuși poezii de primă valoare!

De aici înțelegem că titlul de „poet național" nu este un titlu de valoare literară, deci care confirmă valoarea literară a unui poet. Totodată, acest titlu nu aparține tuturor poeziilor unui poet, ci doar unora dintre ele; și tocmai pentru acest număr minim de poezii naționale poetul în cauză primește titlul de „poet național"...

De fapt, cele mai multe dintre poeziile unor poeți importanți nu au caracter național. Iar faptul că nu toți poeții de top au primit titlul de „poet național" nu lezează nicidecum valoarea acelor poeți. Poți fi mare poet și fără titlul de „poet național".

■

Sociologul Anton Golopenția

Isabela Vasiliu-Scraba

Suzana Fântânariu *Maxima lumină* (2001)
carte obiect, tehnică mixtă, 30 x 45 x19 cm

Motto: „Folosind stupid, sau uitînd cretin trecutul, ne falsificăm și ne ucidem viitorul" (Ion Dezideriu Sîrbu).

Despărțindu-se ca în fiecare dimineață de soție, de fetița lui de nouă ani și de băiatul lui de șase ani, în dimineața zilei de 16 ianuarie 1950 Anton Golopenția pleca spre Biblioteca Academiei, fără să știe că i se apropie cu pași mari sfârșitul și că parcurge ultimul său drum în libertate. Încă din septembrie 1948, sociologul Anton Golopenția fusese îndepărtat de la conducerea Institutului Central de Statistică cu grosolănia tipică a noilor vremi comuniste. În iarna aceea, el lucra la un mai vechi proiect de-al său privind populația orașelor din România, aflăm din exelenta *Bio-bibliografie* alcătuită de Sanda Golopenția-Eretescu, pentru volumul *Anton Golopenția-Restituiri* din 1995.

Primul studiu publicat de tânărul sociolog fusese despre comuna Cornova din Basarabia, cercetată în 1932 de o echipă a profesorului Gusti din care făcuse parte și Mircea Vulcănescu. În lucrarea sa, Golopenția prezentase procesul de orășenizare a unei comunități rurale. După 1944, Anton Golopenția a revenit tot mai frecvent la problema orașelor, spusese academicianul Vladimir Trebici în discursul său de recepție susținut pe 16 mai 1994. Sosiți și ei la Biblioteca Academiei pe 16 ianuarie 1950, doi slujbași ai noii Securități -înființată de colonelul sovietic Ana Pauker, îl arestează chiar de la masa de lucru. Fusese ordinul lui Bodnarenko, alias Emil Bodnăraș, care la rîndul său, „primise dispoziții de la Ana Pauker" citim în volumul colectiv îngrijit de Ștefan Costea și apărut la Editura Ararat (*Restituiri*, Bucuresti, 1995, p. 151).

Și economistul de geniu Mircea Vulcănescu fusese condamnat practic la moarte, - și nu la 8 ani cât prevedea sentința din 1946, reconfirmată pe 6 februarie 1948 drept pedeapsă pentru imaginarul dezastru economic în care s-ar fi găsit România, țară care, după război, avea dublat tezaurul în aur al Băncii Naționale, datorită exportului de petrol către Germania. Chiar acest fapt l-a făcut pe Hitler să-i reproșeze lui Ion Antonescu, la ultima lor întrevedere din august 1944, că România a avut o „contribuție economică de-a dreptul meschină către Axă". Citatul din spusele Cancelarului fusese dat de filosoful Vulcănescu pe 15 ianuarie 1948 în ultimul său cuvânt de apărare care a durat 3 ore (vezi M.V,, Ultimul cuvânt, 2000, p. 171). Tot în februarie 1948 staliniștii ajunși la putere l-au înlocuit pe ministrul de justiție Lucrețiu Pătrășcanu prin Avram Bunaciu de origine evreiască, arestându-l apoi pe fostul ministru de justiție și omorându-l după gratii, cum procedaseră întâi cu sociologul Golopenția, pe urmă cu filosoful Mircea Vulcănescu.

În martie 1948, Anton Golopenția a publicat *Populația Republicii Populare Române la 25 ianuarie 1948* la care lucrase împreună cu D. C. Georgescu. La vremea masivelor arestări de după lichidarea, între 1947 și 1948, a fostei jandarmerii și a Siguranței Statului, Golopenția presimțea probabil că-i va veni rândul să fie arestat, pentru că participase activ, alături de Lucrețiu Pătrășcanu, la derularea evenimentelor din 23 august 1944. Petre Pandrea, în memoriile sale dintre cele două arestări, scrisese că la farsa de proces ce-i fusese intentat de mercenarii ocupantului bolșevic, Lucrețiu Pătrășcanu și-a cerut iertare poporului român pentru colaborarea sa cu dușmanii țării. ÎN CITAT: „Cea de a doua contribuție majoră și de extremă importanță la care a participat Anton Golopenția la solicitarea lui Lucrețiu Pătrășcanu - ne dezvăluie sociologul Anton Rațiu - a fost aceea de consilier pe lîngă Delegația Română care a participat la semnarea Tratatului de pace de la Paris din 1946, unde contribuția sa în materie de drepturile noastre istorice - și nu numai-, a fost (...) de importanță capitală. Alături de Lucrețiu Pătrășcanu, în urma unor discuții de o noapte întreagă la locuința lui Vîșinski, din pre-ziua semnării acestui tratat, Ardealul întreg a revenit României, în ciuda tuturor mașinațiunilor întreprinse de maghiarimea din Ungaria, sprijinită de cei din diaspora" (op. cit., p. 152). Prin Pătrășcanu și Golopenția - veniți din România ocupată de Stalin - s-a putut adăuga un însemnat sprijin demersurilor făcute de diplomații români exilați care dispuneau de bune relații cu elita politică a vremii.

Aflând de arestările celor din grupul Pătrășcanu, dar având tăria de a nu se lăsa perturbat de norii de furtună din ce în ce mai vineți și mai amenințători ce se adunau deasupra capului său, Anton Golopenția, la data când ai fost arestat, lucra la statistica orașelor. Cândva profesorului său, Dimitrie Gusti, i se reproșase o prea mare indeletnicire cu zonele rurale, în dauna zonelor orășenești, deși - pe atunci - ponderea populației de la sate era de patru cincimi din populația României. Pentru sociologul Anton Golopenția erau însă vizibile tendințele de schimbare ale acestei ponderi. Alături de Traian Herseni și de Mircea Vulcănescu, unanim recunoscut ca filosoful Școlii monografice de la București, Anton Golopenția a fost și el un reprezentant de frunte al școlii de sociologie a lui Dimitrie Gusti, „care încă nu și-a găsit echivalentul în lume", conform părerii lui Henri H. Stahl, stenograful lui Gusti și asistent onorific primind, prin generozitatea lui Mircea Vulcănescu, jumătate din leafa de asistent a acestuia. În iarna lui 1949- 1950, Golopenția știa bine că timpul lui de lucru e pe sfârșite, că mult răgaz nu mai are.

Era un bărbat de patruzeci de ani, cu trăsături distinse, un om cu prestanță, cum se spunea pe atunci. O energie difuză părea a izvorî din adânca lui preocupare pentru destinul neamului românesc, pe care-l cunoștea ca nimeni altul, și nu din sporadice lecturi... Era un om de acțiune, îmbibat de o rafinată cultură, o remarcabilă inteligență, un mare patriotism dublat de curaj și de totală dăruire. Erau acestea toate calități, erau defecte? Oricum, pentru cei ce au decapitat spiritualitatea română „grijulii să stîrpească marile inteligențe" - cum nota Arșavir Acterian în „Cotidianul, Supimentul L.A.I." din 9 martie 1992-, ele constituiau stigmate de neșters, pentru care, în acele vremi, te puteai considera norocos dacă erai pus la zid și împușcat.

Dar pe Anton Golopenția nu-l așteptau gloanțele, de care scăpase și pe când își risca viața ducându-se în spatele frontului pentru a îndruma cercetarea etno-sociologică a enclavelor de români dincolo de Bug, din Crimeea, de pe coastele Mării de Azov, până în Caucaz și Bazinul carbonifer al Donbasului, cercetare pe care a coordonat-o timp de trei ani, după cum ne informează Anton Rațiu în cartea sa intitulată *Românii de la est de Bug*, publicată in 1994 de Editura Fundației Culturale Române. Anton Golopenția fusese asistentul care, trimis de profesorul Gusti, coordonase între 1941 și 1944 cercetările sociologice din zonele eliberate de sub ocupația stalinistă, survenită ca urmare a înțelegerii dintre Hitler și Stalin, cunoscută sub numele de Pactul Ribentrop-Molotov. Sociologul cu simpatii comuniste a mers în Bucovina, în Basarabia și în enclavele românești de dincolo de Bug, unde au fost identificate cu acel prilej 42 de sate românești. Cercetările sociologice erau făcute în spatele frontului, într-o zonă permanent expusă atacurilor de partizani comuniști. Dar Anton Golopenția nu de glonț avea să moară. Nu gloanțele - care i-au răpus pe atîția oameni de cultură și pe atâția patrioți români -, îl așteptau pe Anton Golopenția. Pe fostul director al Institutului Social Român îl aștepta Malmaison-ul și Jilava, izolarea, frigul, foamea și bătăile repetate la nesfârșit, după criminalul procedeu introdus în România de generalului rus Boris Grumberg, alias Nikolski, alias Nicolau, aflat 12 ani în structurile de vârf ale Securității anti-românești. Pentru răspândirea pe front a manifestului regal, comunistul Bellu Zilber, prin aprilie-mai 1944 îl recomandase pe Anton Golopenția, șuierându-i lui Pătrășcanu la ureche: „nu denunță, spune cel mult nu" (Sanda Golopenția-Eretrescu, *Bio-bibliografie*, p.35). După convorbirea cu Lucrețiu Pătrășcanu, căruia îi promite să-l ajute pe toate planurile, Anton Golopenția și-a scris testamentul. N-avea de unde să știe că legea comunistă care va înființa „tribunalul poporului", va stipula și confiscarea averii dobândită după 1940 atât pentru copii cât și pentru soție, cum notase deținutul Mircea Vulcănescu în „Jurnalul" pe care l-a ținut în cele 10 zile de la Arsenal. Filosoful notează în plus că un text din noua lege prevede că nici moartea arestatului politic nu scutește familia de pedeapsa confiscării. ÎN CITAT: „Ce minte talmudică se va fi îndârjit să întrețină învrăjbirea de-a lungul mai multor generații, persecutând și copii?" - scria în mai 1946 deținutul Mircea Vulcănescu (p.23).

Bănățean născut pe 12 mai 1909, Anton Golopenția provenea dintr-o familie de cărturari. Aurel Lucaciu, un fost coleg de-al său de liceu, își amintea că „pentru Anton Golopenția nu au

existat niciodată note în catalog. El, la cele mai multe dintre materii, avea cunoștințe mai vaste decît cei mai mulți dintre profesori" (p. 137). La universitatea bucureșteană își luase licența în drept în 1930 și, după trei ani, licența în filosofie la vremea când străluceau la Facultatea de litere și filosofie din București personalități de nivel european, precum Nae Ionescu, Dimitrie Gusti, Constantin Rădulescu-Motru, Mircea Florian, P.P. Negulescu, Constantin Antoniade și mulți alții. Încă din timpul studenției frecventase medii internaționale, în 1930 făcând parte din Grupul Universitar Român pentru Societatea Națiunilor. Golopenția a participat la întrunirile internaționale de la Viena și Bratislava ale Consiliilor de întrajutorare universitară internațională, organizație ce îl număra printre membrii ei corespondenți (p. 130). La Bratislava, în intervenția *Disscution du probleme minoitaire* făcuse o distincție care astăzi este înadins ocultată. Sociologul atrăsese atenția asupra diferenței dintre aspectul esențial al problemei, care vizează legitima apărare a culturii minorităților, și aspectul derivat, ades folosit, de manipulare a acestei probleme în scopuri politice.

Alegându-1 pe Anton Golopenția ca asistent al său, alături de Mircea Vulcănescu și de Traian Herseni, profesorul Dimitrie Gusti, creatorul și conducătorul școlii Sociologice de la București, dovedea că știe să se înconjoare de oameni de mare calitate. Profesorul îl va îndruma și ajuta pe tânărul Golopenția să-și desăvârșească studiile în străinătate. Astfel că între 1933 și 1936 Anton Golopenția a putut audia filosofi și sociologi renumiți, precum Nicolai Hartmann, Karl Jaspers, Eduard Spranger, Werner Sombart, Carl Schmidt și alții. Despre Sombart, încă din țară publicase în 1931 două articole. La vremea studiilor sale post-universitare în Occident, Golopenția îi trimite lui Mircea Vulcănescu articole pentru revista *Criterion* la care publica și Mircea Eliade, pe atunci asistent al faimosului filosof Nae Ionescu.

În 1936 Anton Golopenția vizitează Expoziția de la Berlin pentru ca mai apoi să facă parte din echipa de organizatori ai Pavilionului Românesc de la Paris. Doctoratul l-a luat în sociologie, la Universitatea din Leipzig în l936, după care a urmat cariera universitară ca asistent la catedra fondatorului Școlii monografice de la București. În vara anului 1937, profesorul Gusti l-a desemnat să fie inspector al Echipei regale studențești din Căianul – Mic, judetul Someș. Între 1937 și 1940

Anca Szönyi Thomas

Temeri, fotografii inserate în cutii de chibrituri, 7 x 5 cm fiecare

Anton Golopenția a ținut seminarii de introducere în sociologie și seminarii cu tema „Elemente pentru o teorie a națiunii".

În 1939, la invitația Direcției Tineretului din Serviciul Social, Anton Golopenția a ținut prelegeri despre menirea Institutului de Cercetări Sociale și despre „Cunoașterea României prin cercetările monografice". Pentru cel de-al XIV-lea Congres Internațional de Sociologie, care ar fi trebuit să se țină între 29 august și 4 septembrie 1939 în capitala României, dar care din cauza izbucnirii războiului nu s-a mai ținut, Anton Golopenția îngrijește împreună cu profesorul universitar Cornățeanu lucrarea *Structura socială a agriculturii românești.* Tot pentru Congres redactează volumul *La sociologie generale*, împreună cu Traian Herseni, D.C. Georgescu și Cristina Brătescu,.

Împărtășind întru-totul părerea profesorului Gusti, după care sociologia nu trebuie să fie o speculație sterilă a celor care „scot cărți din cărți" și anchetează „opinii despre fapte" fără a se osteni cu cercetarea faptelor sociale concrete, Anton Golopenția și-a perfecționat cunoștințele prin cercetări monografice de teren. Însăși metoda Școlii monografice inițiate de Gusti implica un complex de metode, centrate pe directa observație sociologică a diverselor trepte de modernizare ale satului tradițional, a tradițiilor culturale, a ocupațiilor sătenilor, a așezărilor, a gospodăriei și arhitecturii țărănești, a portului tradițional și a industriei casnice.

Anton Golopenția redactează în 1942 în colaborare cu D.C. Georgescu volumul *60 de sate românești cercetate de echipele studențești.* Despre seriozitatea cu care era pe atunci tratată cercetarea sociologică pe teren aflăm de la cernăuțeanul Anton Rațiu, care, în studiul său cuprins în volumul *Anton Golopenția: Restituiri* (București, Editura Ararat, 1995) menționează următoarele: „legea serviciului social obliga pe fiecare absolvent al unei școli tehnice sau superioare să presteze timp de un an, fără retribuție, însă cu întreținerea statului, muncă organizată și condusă de Serviciul Social (...) care acoperea toate judetele țării, altfel nu putea ocupa nici un serviciu la Stat, indiferent al cui fiu era. Se pleca de la ideea că nu ai dreptul să fii slujbaș al Statului fără să fi contribuit la ridicarea satului, a țărănimii. Iar ca să ridici satul, mai întîi trebuie să-l cunoști sub toate aspectele, și numai la față locului, printr-o conviețuire cu adevărat frățească" (p. 136).

Ca redactor al revistei *Sociologie Românească*, unde a publicat de-a lungul anilor numeroase studii, sociologul Golopenția a scris în 1937 ampla recenzie, *Metamorphosis Transylvaniae 1918-1936. Un bilanț al maghiarilor din România*, referitoare la un volum alcătuit de Gaal Gabor și de alți autori. În aceeași revistă, un an mai târziu, publica articolul *Legătura dintre cultura maghiară și cultura românească*. Este posibil ca acest articol să-i fi fost „inspirat", ca să zicem așa, de eseul lui Dan Botta apărut în iulie 1936: *Contribuția geniului creator și propagator de cultură al românilor la dezvoltarea culturii maghiare și a statului modern maghiar*, republicat de Ion Papuc în vol.: Dan Botta, *Limite și alte eseuri*, Editura Crater, București, 1996, pp.303-308.

Numit în 1940 inspector general statistic la Institutul Centrul de Statistică, Anton Golopenția trăiește cu intensă durere drama cotropirii Basarabiei și Nordului Bucovinei de către Stalin și cea a smulgerii unei jumătăți din Ardeal prin Dictatul de la Viena din august 1940. După cum

➲

aflăm de la cernăuțeanul Vladimir Trebici, devenit academician abia după căderea comunismului, „la 31 de ani, Golopenția era expertul de necontestat în problemele demografice și etnice ale României" (p. 100). De aceea el a fost ales să facă parte din grupul de experți ce transportau la Viena materialul original al Recensământului din 1930, material rămas neconsultat. „La dus, povestește Georgescu-Roengen, trenul era să fie atacat de unguri. La întors, ardelenii loveau cu pietre. Anton Golopenția a încercat să se arunce din tren" (p. 31).

Într-un număr special al revistei *Parlamentul Românesc* din 25 august 1940, Anton Golopenția a publicat studiul *Minoritățile din România și românii de peste hotare*, tradus în aceeași revistă în limba germană. Despre acest subiect necunoscut marii majorități a românilor, dependenți de mass-media oficială, i-a vorbit pe larg politologul Ion Varlam reporterului Liviu Vălenaș, începând cu următoarele cuvinte: „Nu se poate vorbi de configurarea unui stat fără să se țină cont de istorie, pentru că întreaga lui evoluție este genetic marcată de felul în care s-a născut. România de azi este doar ceea ce a mai rămas dintr-un teritoriu locuit de o populație latinofonă, izolat de restul lumii romane, dar nu despărțit de ea" (vezi Ion Varlam, *Pseudo-România,* Ed. Vog, 2004, pp. 227). Înregistrarea fiind făcută în anul 2000, Ion Varlam și-a încheiat excursul istoric cu fraza: „Să nu uităm că de-abia s-au împlinit 60 de ani de la ultima sfârtecare a României de către vecinii ei, în 1940" (0p. Cit., p.231).

La un an după cotropirea țării din vara anului 1940, Anton Golopenția a luat parte la organizarea recensământului din 6 aprilie. Broșura *Populația teritoriilor românești desprinse în 1940* arată limpede că românii au rămas majoritari chiar și în fâșia desprinsă din Ardealul de Nord-Vest atribuit de Hitler ungurilor. În această broșură, apărută în 1941, este cuprins și studiul istoric intitulat *A fost Transilvania în veacul al XVIII-lea țintă, sau punct de plecare de migrații românești?* tradus în 1942 în germană și în italiană.

În revista *Geopolitica și geoistoria*, în care publicase mai întâi cele doua articole pe care le-a reunit apoi în broșură, Anton Golopenția tipărește și articolul *„Siebenburgen" sau Transilvania prezentată de unguri* (nr. 1/ 1941). În *Geopolitica...* îi apare în 1942 articolul *Preocupări biopolitice ungurești* precum și alte texte pe aceleași teme, după cum aflăm din documentata *Bio-bibliografie* redactată de Sanda Golopenția-Eretrescu, fiica sociologului devenită profesoară la o universitate americană.

Din studiul academicianului Vladimir Trebici mai aflăm că în 1945 Anton Golopenția „inițiază cercetarea sociologică a comunei Hodac din județul Mureș, cu o tematică largă, incluzând relațiile inter-etnice româno-maghiare" (p. 101). În acel început de ocupație armată a țării, Golopenția n-a putut să meargă nici la Ip și nici la Trăznea unde, „cu tricolorul românesc găsit prin casele unde-l păstraseră simbolic", oamenii au fost purtați pe ulițele satului cu steagul bătut în cuie pe trup. 991 de Hristoși au fost crucificați în satele și cătunele din Ardealul de Nord, 151 la Ip, 81 la Trăznea - scria Horia Stanca într-un volum memorialistic amânat ani de zile până să fie editat în 1994 la Ed. Dacia din Cluj.

Probabil lui Golopenția nu i s-a permis să studieze relațiile inter-etnice din acele sate, întrucât, deși eliberate de sub stăpânirea Hortystă de armata română, sovieticii au lăsat administrația pe mâna ungurilor trecuți rapid la comunism, cum

Anca Szönyi Thomas — *Atingere I,* imprimare digitală, 19 x 23 cm

depune mărturie filosoful Lucian Blaga în romanul său de sertar *Luntrea lui Caron* (București, 1990). Ajuns în 1945 doar în județul Mureș, sociologul Anton Golopenția studiază - în cazul câtorva sate - ce au însemnat pentru români cei patru ani de ocupație maghiară, între septembrie 1940 și octombrie 1944. Echipa lui Golopenția era formată din zece cercetători, la care s-au adăugat 45 de absolvenți ai cursurilor de cenzori statistici de plasă. Când se vor publica memoriile Luciei Apolzan, supranumită, pe bună dreptate „doamna Carpaților" pentru că și-a dedicat întreaga viață cercetărilor sociologice de teren, vom afla mai multe despre acea cercetare din 1945, Lucia Apolzan făcând parte din echipa celor zece cercetători. În martie-aprilie 1947 Anton Golopenția a revenit în regiunea Mureș pentru a îndruma o echipă de statisticieni.

„Dar ce să mai vorbim, - consemna după 1989 istoricul academician David Prodan în memoriile sale-, cele petrecute în Transilvania de Nord și azi sunt tabu, să nu jicnească pe unguri. Ieșite, cu destulă timiditate, doar pentru un moment [vezi vol. TEROAREA HORTYSTO-FASCISTĂ ÎN NORD¬VESTUL ROMANIEI, sept. 1940 -oct 1944, Ed. Politică, 1985 și câteva studii prin reviste] s-au ascuns repede în același tabu. La orice tentativă de a reaminti ceva, ungurii și aici și în Ungaria iau foc. Acelea au fost comise nu de unguri, ci de hortiști. Dar, și sub acest nume -după cum am spus- nu pot fi pomenite, nu trebuie să agităm!" (cf. Acad. David Prodan, *Memorii*, Editura Enciclopedică, București, 1993, p. 54).

În anii administrației maghiare a jumătății de Transilvanie, Anton Golopenția nu era preocupat numai de situația românilor din fâșia de România smulsă prin Dictatul de la Viena. El era interesat de românii de pretutindeni, din Bucovina și Basarabia, din Transnistria și din Ucraina, din Ungaria precum și din regiunile din dreapta Dunării. Între 1943- 1944 el publică împreună cu C. Constante cele trei volume cu hărți și fotografii ale excepționalei monografii despre *Românii din Timoc*. Dovedind înaltul profesionalism al autorilor săi, vasta lucrare este socotită de academicianul Vladimir Trebici drept un model „neîntrecut pînă astăzi" (vezi vol. *Restituiri*, 1995, p. 104).

Alături de profesorul Gusti, de filosoful Mircea Vulcănescu, poetul Dan Botta și poetul Horia Stamatu, din 1937 membrii fondatori ai Asociației științifice pentru Enciclopedia Română, plănuită să apără în șase volume, sociologul Anton Golopenția a participat nemijlocit la elaborarea celor cinci volume realizate până la terminarea războiului pentru Basarabia și Bucovina de Nord. De la poetul Dan Botta s-a putut afla că ultimul volum al Enciclopediei Române a fost dat la topit de cei care, după 23 august 1944, au avut nu doar interesul, ci și puterea de a distruge cât mai rapid înfloritoarea viață culturală a României descrisă în volumul cinci al ENCICLOPEDIEI.

După ajutorul dat loviturii politice de la 23 august, comunistul Anton Golopenția a mai apucat să facă cercetări sociologice în județul Mureș din Ardealul de Nord-Vest smuls României prin Dictatul de la Viena, a ajuns să fie chiar și trimis de comuniști în 1946 la Conferința de pace de la Paris. În primăvara lui 1947 s-a dus încă o dată în partea de Transilvanie aflată patru ani sub administrație maghiară; a mai lucrat la niște studii statistice, la recensământ... până pe 16 ianuarie 1950. Atunci, în închisoarea politică fiind, lui Anton Golopenția i s-a oferit ocazia, vreme de 18 luni, adică până și-a dat duhul, să afle cum se pune în practică și, mai ales, cum se legitimează și cum se ține comunismul în viață decenii de-a rândul: „Vă vom obliga –prin metodele noastre [securiste]- să declarați numai ce vrem noi. Aceste declarații smulse cu cleștele roșit în foc le vom păstra ca mărturii, ca acte pentru arhivă, după care se va scrie istoria" (p.520), i-a spus unui deținut politic un anchetator securisto-comunist (vezi Fabian Seiche, *Martiri și mărturisitori din sec. XX. Închisorile comuniste din România*, ediția a doua îmbunătățită, Făgăraș, Ed. Agaton, 2014).

■

Speak, poetry! Ediția a unsprezecea a LitVest.

Ștefan Manasia

Citesc într-o lucrare care are șanse bune să devină un „hit” – *Zorii limbajului* a lingvistului și fizicianului suedez Sverker Johansson (trad. Cristian Iscrulescu, Humanitas, 2022) – că „nu există limite clare între o limbă propriu-zisă și un simplu dialect al unei alte limbi. Chestiunea limbilor separate este mai mult o problemă politică decît una științifică” pentru că, de pildă, „diferitele dialecte ale chinezei se deosebesc între ele mai mult decît se deosebesc limbile scandinave”. Ceea ce lingviștii tratează drept limbi distincte, politicienii (chinezi) consideră dialecte ale aceleiași limbi; ceea ce lingviștii recunosc drept o singură limbă (bunăoară sîrbocroata), politicienii (sîrbi și/sau croați) sparg în două limbi. Asta se întîmplă pentru că, din zorii istoriei (limbajului) pînă azi – așa cum dezvăluie „o veche glumă din branșă” – „o limbă este un dialect cu armată proprie”. Prin urmare e de înțeles și instinctul dictatorilor patibulari de a se pronunța în domeniul limbii – de la Stalin la Putin...

Despre limbi, dialecte, despre farmecul lor în *orgia perpetuă* a lecturii aveam să discut, nu o dată, cu poetul englez, din Liverpool, ChrisMcCabe, la ediția a XI-a a LitVest, festivalul pe care Biblioteca Județeană Timiș „Sorin Titel” l-a organizat în intervalul 21-24 septembrie, la Timișoara, cu sprijinul Consiliului Județean Timiș. Chris McCabe vorbește o formă spectaculoasă și aproape ininteligibilă a englezei, faimosul dialect Scouse sau Liverpool English. Dialectul a fost făcut celebru de muzicienii din Liverpool (de la The Beatles încoace), deși, ascultîndu-l pe Chris, am impresia că s-a radicalizat rămînînd tot melodios; Liverpoolul contemporan, spune poetul Scouse, rămîne un athanor al muzicii și ritmului; poate de aceea, continuînd în fond o tradiție a liricii irlandeze, engleze, a marilor barzi, Chris McCabe își scandează poemele memorate și memorabile, angajat într-un fel de contact mai viu cu publicul. Din ce mi-am dat seama, a avut impact performance-ul lui de la Liceul Teoretic „William Shakespeare”, susținut alături de poeții Irina-Roxana Georgescu și Ștefan Manasia. Copiii sînt receptivi, acceptă provocarea de a discuta în engleză; vorbim despre rolul poeziei azi, despre cum te ajută lecturile poetice să îți extinzi vocabularul, cunoașterea, adăugînd un ton de rafinament personalității ș.a.m.d.; vorbim despre graiuri/dialecte, Scouse sau vechea/noua poezie scrisă în grai bănățean (care, de fapt, e o limbă poetică savuroasă, lirica săvârșineanului Ioan Vodicean depune mărturie); copiii nu mai sînt învățați de părinți sau bunici limba asta exclusă din școală/administrație, pentru că, așa cum sintetizează Sverker Johansson, „o limbă este un dialect cu armată proprie”. Și atunci mă uit cu respect la poetul englez care nu vorbește ca un londonez înțepat, ci scandează asemeni unui *working class hero*: ”The Doppelgänger looks through the hospital glass, at himself under the knife, his organs glistening like a city of glycerine, He says, *you're* doing okay, how about me?”

LitVest, festivalul gîndit de Tudor Crețu – poet, romancier, critic și teoretician, director la Bibliotecii Județene „Sorin Titel” – aduce laolaltă scriitori străini și români, omagiază personalități literare din Banat, fără năravurile parastaselor literare autohtone, care continuă și vor continua inerțial. LitVest înseamnă spirit tînăr, evenimente nonconformiste, o serie de „teste” pentru scriitori/muzicieni/public. Dacă a ajuns celebră manifestarea *pătura care citește*, cred că se va vorbi o vreme și despre concertul Iris de anul acesta (probabil singurul concert rock organizat de o bibliotecă!), la care Cristian Minculescu a recitat poeme din autorii invitați ai ediției 11 LitVest. În cele patru zile, au citit și peripatetizat prin Timișoara – sub ploi și sub soare – Juan Arabia (din Argentina), Ida Börjel (din Suedia), Erkut Tokman (din Turcia), Chris McCabe (din Marea Britanie), Olga Ștefan, Irina-Roxana Georgescu, Alina Purcaru și Gelu Vlașin. S-au citit și poeme de Gheorghe Pruncuț (1950-1995), a citit, în diferitele contexte regizate de Tudor, și poetul Marcel Tolcea.

Venit din Buenos Aires, Juan are silueta un beatnic famelic, chinuit de clima aspră (din primele zile de aici, dar prinsese zile reci și la Festivalul de Poezie de la București). I se potrivește, pentru că Juan îi adoră pe beatnici (pe Charles Bukowski, pentru onestitatea și geniul său), pe Nicanor Parra, ficțiunile lui Borges, pe poeții chilieni și mexicani (cei mai tari din literaturile hispanice!) – da, Mexicul pare a fi adevărata patrie (sau matrie) pentru poeți, pentru editori, dincolo de imaginea corpurilor decapitate în luptele dintre carteluri, oamenii ar fi extrem de prietenoși, de deschiși către artă și poezie, Juan are elocință, aproape că m-a convins. Sigur m-au convins poemele lui postbucolice, antiurbane, evocînd o lumină pierdută, o armonie în dezintegrare. Ida Börjel a ajuns aici din Malmö și a fost o plăcere să îi ascult poemele lungi analitice, să discutăm politică, să facem – atît cît se pricep poeții – disecția răului care maculează (și) continentul european. Mi-am dat seama că, dintre poeții străini invitați, Ida e singura ființă interesată, angoasată de politic, implicată activ & efectiv în conflictul ruso-ucrainean de exemplu: zilele trecute mi-a trimis un email, un promo lipsit de prețiozitate al noii ei cărți (despre care vorbiserăm la Timișoara) – intitulată *Ringa hem* (Sună acasă), este o colecție de poezie documentară (așa o numește Ida), transcrieri ale convorbirilor telefonice dintre soldații invadatori ruși și mamele/iubitele lor, transcrieri fidele de-structurate numai în versuri, din care transpar alchimia ororii, anestezicul propagandei, spiritul patibular etc., mai bine decît dintr-un articol/eseu antirăzboi, antiimperialist ș.a.m.d. Mi-ar plăcea să citesc volumul Idei Börjel, fie în română, fie în engleză. Despre Erkut am să spun că vine din Istanbul (dar lucrează, ca inginer, la Izmir) și aduce cu sine pasiunea pentru performance, video, pentru poezia concretă, vizuală, pentru caligrafie și caligramă (mi-a arătat o carte și poeme postate pe site-ul lui, cu versuri/structuri construite din simboluri matematice și grafice, semne de punctuație, tributare simbolurilor de pe tastaturile noastre, dar și caligrafiei otomane/arabe, convertite, inteligent/subversiv, într-o nouă scriere „cuneiformă”). Cu Erkut poți discuta despre poezia română (din care a și tradus) sau despre filmele lui Abbas Kiarostami, despre renașterea cinemaului turcesc, despre festivaluri de poezie/artă experimentală. N-am să vorbesc aici despre lecturile/discuțiile cu poeții români, activi în presa noastră de bună calitate, prezenți în librării cu volume/antologii extrem de instructive pentru evoluția limbajului poetic contemporan din România. M-a bucurat revederea, după cinci ani, cu bunul meu prieten Gelu Vlașin (el însuși organizator de lecturi/festivaluri/tabere/huburi literare).

Sper ca LitVestul să rămînă o constantă a vieții culturale timișorene și ca lui Tudor Crețu să nu-i dispară entuziasmul și ideile! ■

Anca Szönyi Thomas — *Radiografii*, imprimare pe stiplex, 35 x 45 cm

Cântecul umblând printre frunze

Constantin Cubleșan

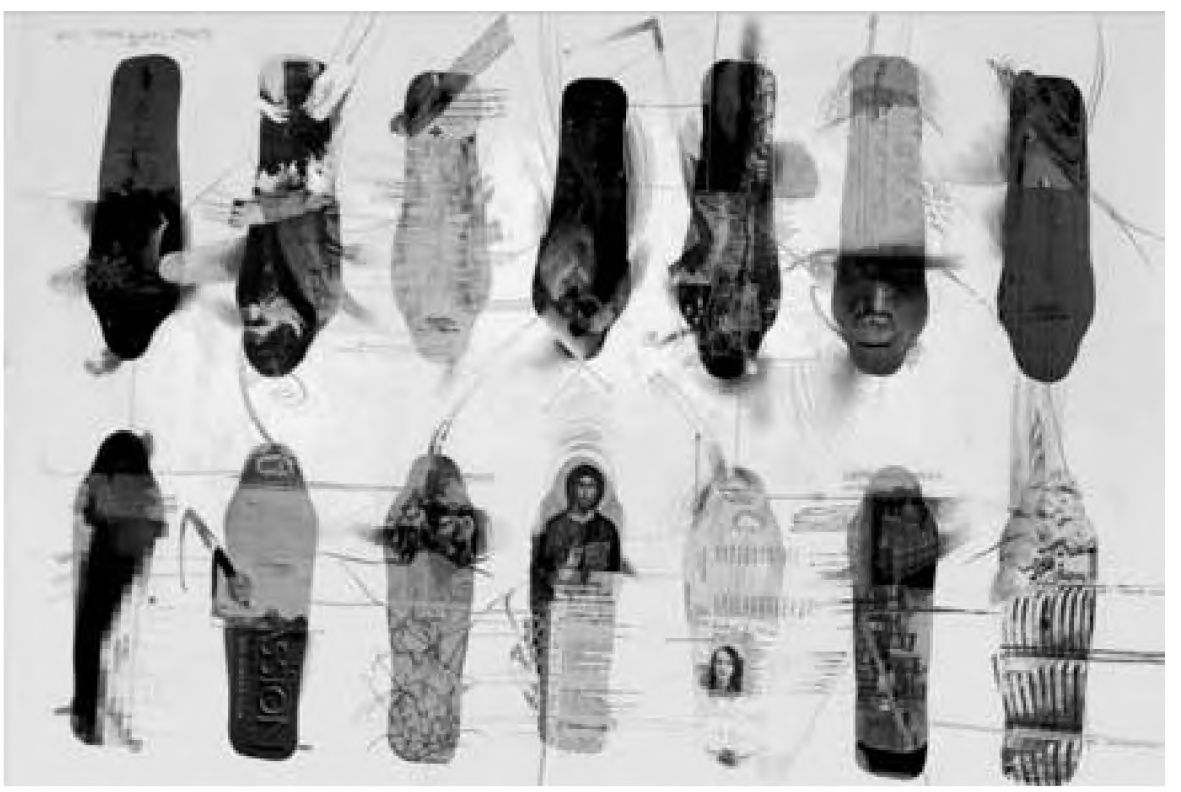
Fără să aibă accente dramatice ostentative, poezia lui Vasile Igna este una calmă, de o neliniște profundă totuși, el expunându-și trăirile intime într-un discurs puternic metaforizat, nu fără a-și denunța spaimele singurătății (ale sale, ale omului de azi), trăitor într-un secol al pulsațiilor vitale crepusculare: „Nu mai privesc Pământul, îmi închipui doar. Putere/ nu mai am, nu mai am ochi, urechi nu am, arterele/ mi-s pline de metale rare, un fluviu de mercur/ mă-ndeamnă să m-arunc, îl trec și de pe mal apuc/ să strig: urgență! [...] Apune secolul,/ apune, apune peste omul de pe străzi, omul de/ rând, urgență! Nu mai e timp, ofensă, perpetuă/ ofensă, e vremea să se audă sirenele pe străzi,/ moartea nu e doar pentru azi, truism uitat, dar/ moartea e pentru totdeauna, și ce rămâne, cât rămâne,/ cui? urgență, omul singur lângă un alt om singur,/ lăsat în pace, singur e cel puternic, singur" (*Starea de urgență*). Retragerea, dacă poate fi vorba de o retragere, în singurătate, e însă una în cuvânt, în cuvântul poetic, din care își creează propriul univers existențial, asumat astfel unui destin al prezențelor elementare ale firii: „Să trăiești viața unei insecte,/ petală gânditoare sub un cer/ iluminat de îndatoriri și comisioane,/ tânăr să fii cu o lungă eșarfă de fum/ străbătând cartiere și pajiști sub lună [...] Să trăiești viața unei insecte/ printre tramvaie și benzi de autostradă –/ inorog cu o carte de vise în mână/ din care picură sângele liber al cuvintelor" (*Autopsihografie*). E un neoexpresionism melodramatic aici, în acest tip de poezie, în haloul căruia se identifică blagianismul descriptiv, versul urmând ritualul unui intelectualism rafinat, calofil și bucolic: „Nu e nimeni/ ne ținem de mână/ nu-i decât iarba și-un drum/ o biată frânghie de fum/ ce leagă ca o stăpână/ țărâna de altă țărână [...] E o toamnă spre vară/ o oră precum o soră/ ce nu ia din vreme decât/ mătasea moartă a funigeilor/ și îndeamnă iezii/ și aezii/ să se strecoare/ printre stâlpii de ceară/ ai după-amiezii" (*Potecă spre cimitir*).

Antologia *O sută și una de poezii* (Selecția poeziilor aparține autorului. Prefață, note biobibliografice și selecția referunțelor critice de Delia Muntean. Editura Academiei Române, București, 2022), urmează evoluția poetului de la volumul de debut *Provincia cărturarului* (1975) până la *Periscop* (2019), fixând profilul unui melancolic contemplator al lumii, pentru care trăirile emoționale interioare se coagulează organic în jurul spectacolului unei naturi mereu renăscânde, dătătoare de viață din propria-i adormire: „Duminecile verzi ale primăverii,/ rozele desfrunzite lângă stiva de cărămizi [...] Apoi: coridoarele vântului, spațiu/ fără de păsări, cu toate legile abrogate:/ vremea urcându-și vrejul pe zidurile în ruină./ Singuri se urcă la cer taurii anotimpului,/ prin norul ce tremură își deschide cale/ răsuflarea sticloasă a lunii:/ iluzie a seninului, șuvoi de oglinzi livide/ în care se desenează umbrele vieții" (*Insula verde*). Există aici o ritualică religiozitate identitară dedusă din sacralitatea cosmică a timpului: „Sigur e că deasupra noastră, în ceruri,/ printre ape fierbinți și năprasnice geruri/ își fac loc unul lângă altul sufletele toate/ urcate acolo de secole și milenii nenumărate/ eliberate de trupuri ca o flacără incoloră/ ce devoră – devoră – devoră/ vremea de azi, de ieri, de mâine/ ca pe o cosmică și neîndurătoare pâine" (*Egloga a VI-a*).

Meditația e mereu confesivă implicând universul livresc al *provinciei cărturarului* (titlul volumului care a devenit oarecum generic pentru creația sa lirică), un loc al reflexiilor asupra propriei stării creatoare, asupra lumilor decantate în litere ce devin astfel chei de pătrundere într-o parabolă, într-un mister al destinului: „A încetat ninsoarea și e seară-n cărți/ litertele au început să se alunge/ e o încălecare nebună de e și de a și de u/ trupul lui c zăcând lângă trupul lui n/ o propoziție simplă lângă o propoziție dezvoltată/ o conjuncție copulativă lângă un dar adversativ// Prietene Cărturar, e seară-n cărți și-n suflete [...] A încetat ninsoarea, mai aud/ foșnetul sunetelor în cuvinte, în cuvinte/ a scrie u, c scrie e,/ e-o seară-n care nu vor arde lumânări/ zețarul nu va reuși să îmblânzească/ turma de semne răzvrătită în cutia lui./ O, prietene Cărturar, e o seară mecanică/ fumul din cărți împânzește destinele" (*Seară mecanică*). Predispoziția ludică dezvăluie și predispoziția spre fantastic (cu subtilă ironie) care și el se profilează pe aceeași coordonată a metaforicei viziuni grotești, asupra timpului care macină totul în cale și a vieții ce se scurge implacabil: „Într-o margine de subpământ/ se aude scârțâind roata Morii de Vânt/ cu paletele jilave/ învârtită de o iapă cu coastele schilave/ dar neîmblânzită și murgă./ Poate că în coșul ei a început să curgă/ o făină de țărână și molii/ încuscrită cu voievozii și sobolii/ ce îngână cu voce tărăgănată/ o fără de cuvinte diată [...] Ziua se agață de orizont/ cu un cârlig bont/ și ademenește după ea lumina/ cu promisiuni și șoapte/ până când se crapă de noapte" (*Periscop*).

O melancolie nesfârșită răzbate în toate ipostazele în care Vasile Igna își poetizează trăirile, febrile dar bine cenzurate de discreția cu care își decantează reflecțiile sentimentale și mai ales reverențele în fața trecutului unei iubiri („domesticită") – „Aș fi vrut să vorbesc despre ea, dar ce folos?/ Azi îți aduc aminte de morții casei mele/ multe chipuri se întrezăresc/ dar niciunul aproape de mine" (*Bine ai venit*). Foarte bine surprinde esențialul acestei poezii de dragoste Delia Muntean (în excelentul său studiu introductiv la antologie): „Piesele dedicate femeii și erosului, grave și melancolice, așează imaginea acesteia preponderent în sfera purității și a sacrului [...] o sfială aparte traversează întreaga lirică a lui Vasile Igna. E o respingere a tot ce înseamnă maculare și exhibare neprelucrată a lumii dinăuntru. Sunt reprezentări ce întrețin în același timp anumite echivalențe între femeie și poezie, ambele constituind dimensiuni vitale pentru autor. Ele se răsfrâng una în alta și totodată modelează raporturile creatorului cu sine și cu spațiul-timp în care trăiește". Ilustrativă în totul, pentru lirica erotică a lui Vasile Igna, tandră și misterioasă, voluptoasă nu mai puțin, este această *dedicație* femeii-poem: „În fiecare poem se ascunde o femeie/ pe măsură ce scrii își dezvelește brațele/ și își potrivește respirația/ după cea a animalelor domestice/ aproape nu rămâne nimic care să nu fie/ atins de răsuflarea ei cu miros de prunc nou născut./ Numai poetul are gesturi firești când o zărește printre/ jaluzelele poemului dezbrăcându-se/ numai el îi poate ridica părul ce se revarsă/ peste văile pieptului cum ar ridica un șuvoi de fum/ auriu prelins din prăbușirea rece a stelelor./ Numai el îi poate deazlega cuvintele spuse în vis/ cum ar descifra o epistolă scrisă pe întuneric și/ aproape nu e mireasmă ce cutreeră nările ei cerești/ să nu fie destinată florilor, poamelor din livadă./ Când vine amurgul ea îmbracă hainele de umbră/ ale realității, ale dorinței țesute din vorbe exsangui/ nu din speranțe și subînțelesuri./ Doarme uneori asemenea cu sufletul nevăzut al stelelor/ trupul ei se visează pe sine/ jumătate carne jumătate abur/ eu stau între ele hotar/ jumătate pâine jumătate vin/ ca un pelerin în ținutul mătăsos al hazardului" (În fiecare poem). Nu e deloc greu să descifrezi aici o metaforică ars-poetica.

Poet al neliniștilor temperate, al comuniunii tandre nu peisajul unei naturi mitizate liric („Provincii. Grădini. Orbite. Insule ale/ unui arhipelag uitat"), elegiac și totuși vizionar în raporturile cu timpul, cu viața („mai singur decât cel care a inventat singurătatea"), Vasile Igna se distinge prin eleganța expresiei și prin profunzimea meditației dar și a mărturisirii existențiale („V-am înșelat, căci n-am fost fericit/ și curajos n-am fost cât se cuvine"), deopotrivă. ■



Suzana Fântânariu — *Breviar Totemic II*, colaj, intervenție desen, 14 module unicat, 70 x 100 cm,

Despre malaxorul comunist și despre crezul simplu al iertării

Adrian Lesenciuc

Dumitru Nicodim a debutat în 1996 cu un roman de o vigoare remarcabilă: *Casa lui David*[1], în care evocă figura părintelui său, Trif Nicodin, a cărui poveste se împletește cu istoria mare, a opresiunii comuniste. Provenind din Petrilaca de Luduș, Trif devine ultimul colonist din Sălcioara, Tulcea, unde se stabilește împreună cu familia sa. În Tulcea, la Jurilovca, se va naște în anii celei mai cumplite prigoane cel ce avea să devină scriitorul Dumitru Nicodim. Trif, născut în Imperiul Austro-Ungar, botezat greco-catolic deși întreaga sa familie fusese ortodoxă, școlit în limba maghiară, supus unei forme continue de dezrădăcinare pe care a trăit-o împreună cu întreaga comunitate din Petrilaca, devine un îndârjit în legile și morala lui. Episoade dure însoțesc lectorul în călătoria din pagini. Eroul inflexibil al cărții se opune tuturor normelor statului român în prefacere, aderă la confesiunea Martorii lui Iehova în chip de protest, arde actele familiei și pleacă în bejenie; refuzând colectivizarea, neînscriindu-se în gospodăria agricolă, pornește războiul său împotriva tuturor. În dubla sa calitate de personaj care se opune normelor, dar și de sectant, Trif, care își ia numele David în lupta sa împotriva întregului tăvălug al comunismului nivelator, este supus celor mai groaznice chinuri, închis iarna în pielea goală într-un turn fără ferestre, bătut, mutilat. În plus, este decăzut din drepturile părintești. Pe de altă parte, Dumitru începe propria luptă pentru normalitate, izbutind prin ambiție și dorință de cunoaștere să se instruiască și se ridică el însuși, în diferite episoade, împotriva propriului tată și a normelor dure pe care acesta le impune. Teribila carte a fost primită cu un val de entuziasm de presa literară românească, printre numele mari ale criticii care s-au aplecat asupra acesteia numărându-se Bedros Horasangian, care a așezat-o în continuarea expresiei dramei țăranului român după *Ion* și *Morometii*, Dan Stanca, Vlad Zografi, Cornel Ungureanu, Adrian Babeți, Marius Tupan, Smaranda Vultur, Mihai Zamfir, Radu Aldulescu, Geo Vasile ș.a.

Cel de-al doilea roman al lui Dumitru Nicodim a continuat aceeași direcție, a redeschiderii ferestrei cunoașterii literare spre comunismul opresiv. Succesul noului roman, *Poarta albă*[2], a fost dublat de succesul filmului din 2014, regizat de Nicolae Mărgineanu, pentru care scriitorul a și fost nominalizat la premiile Gopo pentru cea mai bună scenografie, chiar dacă lucrarea apărută în colecția Procesul comunismului nu s-a mai bucurat de atâtea cronici. Lagărul de la Poarta Albă, unde deținuții au muncit pentru construirea Canalului Dunăre – Marea Neagră, constituie cadrul în care se derulează scenele de un realism dur, cu inserții naturaliste, în care erou este un tânăr instruit din Ilfov, personaj inspirat dintr-o poveste reală, aceea a unui cerșetor pe care Dumitru Nicodim l-a întâlnit la gura metroului și pe care l-a luat acasă pentru a-l întreține până la sfârșitul vieții lui. Trei ani cumpliți sunt redați prin prisma acestui personaj, care îi amintește și de încăpățânarea tatălui său, Trif, eroul primului roman, și de caznele cumplite ale acestuia. Condițiile cumplite de trai, hrana insuficientă, tortura și resimțirea cumplitelor pedepse fac din docu-ficțiunea lui Dumitru Nicodim o mărturie a unor vremuri pe care lectorul actual nu și le poate imagina. Dar mărturisirea este importantă și prin zugrăvirea chipurilor unor personaje cunoscute din istoria însângerată a anilor comunismului românesc, a unor personalități publice la a căror amintire contribuie și romanul lui Dumitru Nicodim. De altfel, prin eroul Gheorghe și prin numele importante ale istoriei și culturii române cu care a împărțit experiența lagărelor comuniste, prozatorul aduce un omagiu tuturor celor care au fost nevoiți să suporte aceste chinuri, strivirea lor individuală de statul care pierduse orice urmă de umanism.

Prozatorul Dumitru Nicodim a rătăcit după eliberarea de cele două povești grele prin parfumurile persane ale rubaiatelor, publicând o serie de volume de versuri, printre care *Omariada* (2012) și *Romaiate* (2014), și adăugând pseudonimul Romar numelui său. Cu acest pseudonim urma să semneze și ultima încercare în proză, *Scoală-te și scrie3*, un roman care, după secătuirea de subiecte grele, venind din adâncurile memoriei ultragiate, se naște dintr-o experiență extrasenzorială. Romanul, publicat la editura brașoveană Libris editorial, este povestea unei serii de revelații nocturne, în care în visul naratorului se insinuează un personaj necunoscut, Maria Bîlcan, care determină apariția scriiturii-dicteu redând realitatea necunoscută de prozator a unui sat din Apuseni, din anii comunismului românesc. Pentru un autor al unor romane realiste, de docu-ficțiuni plecând de la memorii, scrierea unei povești fără o legătură directă cu realitatea redată este un experiment de luat în considerare. Dar mai trebuie subliniată și focalizarea pe o profesie neglijată în ultima perioadă în proza autohtonă, aceea de învățător.

Parcă uitat a fi scos din amintiri și așezat în pagini, învățătorul a rămas, tematic, ancorat în realitățile unei literaturi și societăți în coacere, de până la jumătatea secolului trecut. La simpla încercare de fixare a portretelor memorabile de dascăli ne întoarcem la clasici. Să se fi diminuat rolul învățătorului în societatea românească? Să fi abandonat voit literatura, ademenită de alte miraje, o asemenea deschidere? Întrebările vor rămâne, probabil, fără răspuns. În peisajul sărăcit al unor asemenea reflectări, un splendid portret moral al unei învățătoare din Întregalde, Maria Bîlcan, „văzătoare cu spiritul fără moarte", este realizat de Dumitru Nicodim-Romar în paginile cărții *Scoală-te și scrie*. Parcă vrând să răzbune tăcerea literaturii, Maria îl vizitează în șapte nopți succesive pe autor și îl îmboldește să scrie. Ia chipul tinerei de 19 ani, proaspăt ieșită „din bătaia vântului, din copilărie, din naivitate", din cadrul subiectiv al Necrileștilor din Apuseni, din țesătura de relații de un cinism barbar al rudelor înrăite – Dumitru Nicodim nu se dezice de această scriitură care evidențiază răul ca pentru a feri umanitatea de alunecări similare ale istoriei –, din dramele unei vârste de o copleșitoare tristețe, din îndreptarul de semne al unei tragedii pe cale să se reverse. Tristă, dar luminată interior, povestea Mariei se așază într-o confesiune de o veridicitate cutremurătoare, cum numai copilul unui părinte decăzut forțat (din rațiuni politice) din drepturile părintești, asistat al caselor de copii, ar putea înțelege și transpune dimpreună cu durerea: durerea luminată de blândețe, de iubire, de arderea pentru ceilalți.

Stranie în această poveste este perspectiva schimbată asupra organizației de partid și a celei de tineret care o ajută pe tânăra orfană să ajungă învățătoare. În cea de-a șasea poveste – textul este o sumă a șapte asemenea inserții – tânăra Maria, deja plecată din această lume, îl trezește pe prozator și încearcă o explicație pe marginea acestei

Suzana Fântânariu

Valiza, obiect, colaj, tehnică mixtă, 35 x 60 x 17 cm

➲

deschideri, la reacția lui categorică: „Scoală-te și scrie. Știu că nu e bine să lași copiii în mijlocul drumului. Mi-ai cerut șapte nopți, dar poveștile tale sunt mici. N-am putea să ne oprim aici? S-ar putea să pară astfel văzute de tine, dar cu pașii aceștia mici s-a împlinit miracolul că m-am făcut mare fără să am pe nimeni. *Așa o fi, dar când îmi vorbești de U.T.M. și mai ales de dragostea de P.M.R. îmi vine să-ți spun să pleci pe o sută de poteci. P.M.R. a distrus spiritul. Cine ar fi îndrăznit să afirme că tu vorbești după plecare?* Experiența ta cu ei o fi fost alta, dar eu mă agățam de orice vorbă bună, de orice încurajare de oriunde ar fi venit. Nu aveam eu atunci criterii pentru a spune Nu, iar oamenii care m-au călăuzit erau buni cu mine. Te rog scoală-te și scrie. Nu mă lăsa la mal că apa nopții e adâncă. [...] *Nu socotești cumva că eu sunt Dumnezeu?* Nu ești decât creionul care-l ții în mână. Prin tine și prin el se scurge apa neagră din fântână" (pp.67-68).

Mai mult, partidul tulbură și dincolo de moartea protagonistei. În revenirea de rămas bun, odată povestea încheiată, Maria Bîlcan reformulează pentru a relativiza, pentru a aduce o altă perspectivă asupra constrângerilor manifeste în cercuri diferite, ale familiei și altor forme de comunitate tot mai largă: „Și să mă ierți că ți-am vorbit de U.T.M. și P.M.R. cu drag, de fapt vorbeam de câțiva oameni buni pe care i-am cunoscut și m-au ajutat. Și lor le mulțumesc chiar și acum" (p.86). Simpla asociere a oamenilor cu filialele partidului îl bântuie încă pe scriitorul Dumitru Nicodim și în cel de-al treilea roman, după ce s-a eliberat de poveștile grele spuse anterior. Dar speranța vine din această infuzie de umanism din interiorul organizațiilor locale ale partidului. Despre durere, pierdere, suferință, Dumitru Nicodim nu s-a debarasat nici după încheierea acestuia, pentru că imagini hipersensibile continuă să se deruleze pentru a aduce lumină dincolo de moarte pentru nemântuiți, dincoace de ea, pentru cei care au ales cale pocăinței, indiferent de confesiune.

Dumitru Nicodim a cunoscut suferința și a fost în măsură să-și dezvolte acuitatea simțurilor pentru durerea fizică sau morală, indiferent de felul în care ea se manifestă sau de cel care îl provoacă. Mesajul prozei sale se rezumă, ca în cazul testamentului simplu al lui Mircea Vulcănescu, la sintagma: „Să nu ne răzbunați!". Cel de-al treilea roman, *Scoală-te și scrie*, indiferent de experiența auctorială, indiferent de faptele sau ideile care au generat scrierea poveștii, are nu doar acest mesaj al aducerii fără patimă a luminii pentru sufletele nemântuite, ci și frumusețea discursului naiv, coborât într-o realitate reflectată cu mijloacele simple, la îndemâna eroinei. Povestea se citește pe nerăsuflate, nicidecum fără implicare. Dumitru Nicodim pare să nu știe să scrie decât astfel, cotrobăind în cotloanele sufletelor pentru umbra de sentimente care să propună revelația morală.

Note

1 Dumitru Nicodim. (1996). *Casa lui David.* București: Humanitas. 208p.

2 Dumitru Nicodim. (2003). *Poarta albă.* București: Humanitas. 162p.

3 Dumitru Nicodim-Romar. (2017). *Scoală-te și scrie.* Brașov: Libris editorial. 96p.

■

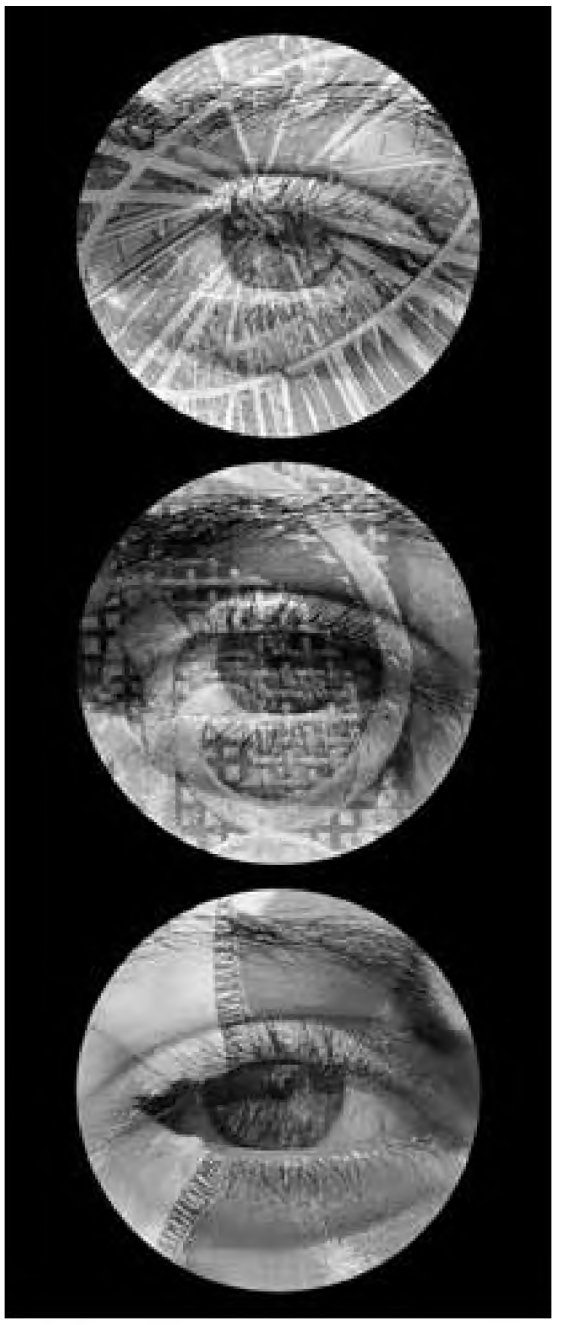
În-frângeri

Christian Crăciun

Iată o carte care ar trebui să apară citată în manualele de istorie (dacă am avea unele care să-și merite numele) pentru a oferi acea modalitate vie, „nescorțoasă" pe care atâția o invocă pentru atractivitatea predării acestui obiect. Nu mai spun în opționalele de „istorie a comunismului" (există?) sau în facultățile de profil. Deși (tocmai pentru că) *nu* este o carte de istorie. Nu o cunoșteam pe autoarea Doina Magheți, era doar un nume până să apară această carte[1], reținut mai ales prin ecoul stârnit de *Mormintele tac. Relatări de la cea mai sângeroasă graniță a Europei,* apărută la Polirom în 2017. De aceea recomand dintru început să citiți cu atenție, și nu doar în scop informativ, cele câteva pagini introductive, un fel de fișă autobiografică. Ele fac parte din substanța cărții, sunt literatură pură, descoperim în ele o biografie de personaj funambulesc, șocant prin mulțimea preocupărilor, un scriitor „american", care a făcut o mulțime de meserii, și nu dintre cele mai ușoare, de la ofițer în armată la reporter de investigații în subiecte dificile, la sufleur de teatru, istoric, scriitor, menajeră și îngrijind bătrâni în mai multe țări din Occident.

Despre acest destin este cartea. Dar „prins" în istorie și în alt destin: cel al luptătorilor din Munții Banatului, mai precis al grupului de partizani de la sfârșitul anilor 40 Spiru Blănaru – Domășneanu. Poate cea dintâi, cronologic, mișcare armată anticomunistă. După arestarea lor au fost executați în vara lui 1949 în Pădurea Verde din Timișoara și aruncați într-o groapă comună, undeva la marginea cimitirului din calea Lipovei, păzit multă vreme de armată. Se puseseră glii pentru ca urmele să dispară. „Pe bunicu' l-or arestat și, acolo, la Securitate, i-or tras unghiile de la mâini și de la picioare. Că de ce o dus haine și mâncare la partizani. Săracu' așa moș cum era, o făcut pușcărie cinci ani. Nici nu știa carte, nu știa să-și scrie numele. Andrei Nicolae că așa-l cheamă. Și pe tata l-or dus, la Timișoara. Și l-or nefericit acolo la securitate". Această din urmă propoziție face cât un roman. Acesta este primul infern în care coboară autoarea. Cel de-al doilea este experiența pandemiei, izolării, bolii, exilului. Trenul vieții trece tocmai pe linia îngustă dintre cele două. Două bolgii, o singură viață. „Osul frunții mele reteza lumea în două: de o parte iasma, de cealaltă inocența". „părea că levitez între două istorii".

Principala calitate a acestui „roman secvențial" (și unul dintre factorii unității de profunzime a cărții, în ciuda aparentei prăpastii dintre cele două părți) mi se pare a fi *ritmul.* Fragmentele scurte din mărturiile culese de la martorii - din ambele „tabere" - întâmplărilor din 1948-1949 fac pandant cu însemnările din pandemie, fleșuri care merg de la transcrieri de coșmaruri, amintiri din copilărie, până la scene surprinse pe stradă sau la metrou. Efectul de mozaic (cum spune Ana Blandiana pe ultima copertă) este copleșitor pe ambele paliere. Ineditul scriiturii ține și de această compoziție (n-am mai văzut reconstituirea revoltelor armate împotriva instaurării comunismului și cumplitelor represiuni care au urmat făcută *în acest mod*) și de implicarea fără reținere a naratorului în text. Asta e istorie? - crâcni-vor oarecine. Da e un fel de istorie *actualizată,* ca o sare pusă pe o rană proaspătă. Nu doar *a ști* ce a fost îmi pare rostul acestei reconstituiri, cât *a te durea* ce a fost. Și pentru asta istoria nudă nu e suficientă, e nevoie de puterile neștiute ale literaturii. Fără a altera nimic din adevăr, doar mutându-l pe altă orbită morală. Prin contrast, partea a doua impresionează printr-un fel de „evazionism" (ce carieră avea în epoca revoltelor descrise în carte cuvântul ăsta!), care este de fapt o pudoare de a-și expune propriile experiențe, e un fel de a insista pe un detaliu care să-l împiedice pe cititor să vadă corpul căruia îi aparține, să-l identifice. Corpul în discuție se numește *eu,* și, deși în cel mai postmodern mod acesta este centrul, lumina proiectată de naratoare asupra mozaicului lasă părți mari în penumbră. Un fel de a spune că nu trebuie să vezi în detaliu biografia pentru a înțelege tragedia. Perspectivă valabilă și pentru întâia parte. Acest văl de ceață cu abilitate pus peste lumea pandemică nu ascunde cruzimea precisă a detaliilor din prima parte, dar dă și o forță poetică teribilă multor pagini. Este imposibil să decizi (și de ce să o faci?) dacă cutare fragment e proză sau poem impregnat de real. Precum acest *Năpustire, năpăstuit, pustiit:* „La Muzeul Țăranului Român



Anca Szőnyi Thomas *Eu văd*
imprimare digitală, 28,6 x 68,8 cm

se vorbea despre un mare dat al Istoriei/Era duminică. Sala gemea de mulțime./Tu erai un punct din public/Eu stăteam lângă tine.//Nici n-am băgat de seamă/Că între timp se făcuse noapte/Și nu mai trebuia/să separăm/călăii de victime.//Atunci în bezna aia,/am descifrat/trei cuvinte:/năpustire/năpăstuit/pustiit.//Toată lumea/uitase că e duminică/și duminica/ oamenii se roagă." Sau: „poștalionul aștepta, garat lângă bărcile de pe țărm. În bărci dormitau albatroși osteniți, abia sosiți din larg. Ce briză peste tot!/.../Eu strângeam în brațe cufărul cu amintiri. Printre fotografii era una cu noi două, zâmbind larg, între două bunici. O bunică vorbea numai românește, cealaltă, numai ungurește. Nu înțelegeam de ce s-a pornit furtuna, așa, pe neașteptate... Poștalionul a fost smuls de vânt și azvârlit cu roțile-n sus. În cortexul meu, roțile încă se zbat".

Un al doilea element care unifică la nivel ideatic textul este revolta. Se străvede în scriitura alertă, sincopată, tăioasă un temperament mereu în căutare și mereu tresărind, în stare de vigilență. Și sonorizând arghezian „Unde-i tăcere scutur cătușa,/Dobor cu lanțurile ușa" răsună în fundalul multor însemnări. Acest sentiment pregnant al libertății, fie că este cea politică, fie cea recent îngrădită de închisoarea Covidului, („Terra e sub ordin" sună atât de cazon și de adevărat), puternic infuzat în fiecare scenă, dă senzația de iureș, de forță, depresivă dar reactivă. Scuturat de cătușe în fraze scurte. A nu lăsa nespus, pare imperativul moral. Ce să comentezi în fața unei asemenea scene: „Uneori, mă puneam în genunchi și, cu un burete fin, îi spălam picioarele în ligheanul de tinichea. Picioarele lui Namiko [numele de alint dat de Spiru, în scrisori, soției sale; Maria, în scena descrisă, femeia avea 70 de ani] erau albe, sidefate, calde. Mă-ntreba dacă nu mi-e greu să fac asta. Nu-mi era, numai că, la fiecare mișcare blândă a brațului meu, auzeam, abia perceptibil, un geamăt. Mă opream. Ridicam capul din pământ și o priveam. Atunci simțeam că sunt strivită, că munții se prăbușeau peste mine: o vedeam în ușa celulei, cu un copil în brațe, la ultima întâlnire permisă cu Spiru, înaintea execuției". În oglindă, citesc scenele, numeroase, cu copii. Războiul pierdut al inocenței cu teroarea: „Într-o legănare mută, încercam să lipesc două imagini: copilăria mea în ghetuțe de lac și disperarea din cuvântul Dincolo...". Dincolo este aici unul din cuvintele acelui vocabular special al epocii, neconsemnat în dicționare, era vorba de cei care muriseră încercând să traverseze Dunărea pentru a trece Dincolo. A se vedea texte precum „Tati, cine face arahidele?" sau „Rigoletto". „În oglindă o să văd o fată,/În ochii ei o să văd un Vezuviu". „E târziu și am în ochi un Vezuviu" se numește chiar a doua parte a cărții. Sugerând și cele două cataclisme distrugătoare, dar și privirea arzândă a febrei povestitorului.

„Însingurarea morală e mai dură decât orice pierdere", notează autoarea. Miezul cărții sunt cele 12 scrisori ale lui Spiru, aflat în studenția la Drept, în Iași, către soția sa. Documentele merită o analiză aparte. Sunt pagini care dezvăluie direct caracterul personajului principal, dar și o imagine din interior a primilor ani postbelici, despre care știm încă mult prea puțin. Greu de înțeles azi sărăcia, inflația, faptul că 85% dintre studenți erau atinși de tuberculoză, idealurile și idealismul oamenilor, rezistența. Morală și fizică. Este o cu totul altă lume. Acuitatea memoriei afective apropie timpurile. De altfel, jocul acesta între un trecut deja îndepărtat și prezentul într-alt fel dureros este ca un teatru de perspective, sugerând apropieri din punctul de vedere al sensibilității ultragiate și vehemente. Căci există, sub tonul acesta calm, egal cu sine, o vehemență a magmei ascunse, cum sugerează metafora mai sus citată a vulcanului. Iar bântuirea printre peisaje și oameni atinse și atinși parcă de un morb al senectuții (nu de bătrânețea fiziologică e vorba) construiește un fel de contrapunct, ritmul devine al unei lente halucinații, ochiul omului de teatru se simte în aceste semitonuri și deplasări lente de cadru, ca într-o proză (filmică desigur) a lui Tarkovski. „Ambasadorul a plecat demult... Stăpână pe moșie a rămas frumoasa și zvelta blondă cu șase fete și 15 nepoți. Unul dintre nepoți seamănă nu Iisus. I-am și spus asta, dar mi-a replicat că nu, și nici n-are de gând. Avea fața brăzdată de piercing-uri. Privirea mi s-a oprit pe inelul din nas. De la mansardă, cu inima sfâșiată de dorul de casă, urmăream acest spectacol bizar. Azi, pe iarba de sub merii de la moșie, n-a mai rămas decât un scaun rulant". Sau, o scenă pur teatrală: „Martor (o fetiță) – Eram cu niște copii din cartier. Ne-au luat de pe stradă și ne-au băgat în dubă. Pe mine m-a lovit un nene mare. Președinte complet de judecată: - Îl recunoști în boxă? Martor fetiță - Da. Președinte complet de judecată: - Du-te și pune mâna pe el. Martor fetiță: Nu pot, mi-e frică!" Teribilă această concizie! Doinei Magheți nu-i este frică *să arate*. Să se arate. Fragmentul din care face parte acest citat se încheie cu acest poem la fel de succint: „Acum e pandemie,/Nu se știe până când...//Afară ninge./Cortexul meu explodează!".

Nu este, desigur, o reconstrucție liniară, continuă a trecutului, fie cel istoric, fie cel personal. Destinele frânte cereau un grafic frânt al scrierii, zigzagate. De aceea am ales o astfel de tăietură a titlului. Obligatoriu, istoria se joacă, ne joacă, între frângeri și înfrângeri. Oamenii care populează această reconstituire au fost frânți de forțe mai presus de ei. Scriindu-i, rememorându-i, căutând mormintele celor fără de mormânt, autoarea nu-i lasă să fie înfrânți. Este vorba în cazul lor de un sacrificiu perfect conștient. De aceea tragic; sunt puține lacrimi în poveste, pentru că ele s-au plâns demult. De fapt, în ambele ipostaze ale textului, spovada este continuă. Și victimele și călăii care au acceptat să vorbească, și personajul narator își spun povestea cu înțelegerea adăugată de timp, cu revolta (observ că inevitabil cuvântul acesta se tot repetă) nestinsă de timp. Cineva își amintește aproape cu duioșie că gardienele de la Mislea se comportau frumos cu deținutele. Nu adevărul faptic al unei astfel de amintiri contează, ci încărcătura ei psihologică și morală. Insolita asociere dintre scriitorul de ficțiune, reporterul frenetic, istoric, dramaturg, diarist a dat la iveală o carte de o originalitate frapantă. Cum să prevezi că vei găsi într-o carte despre luptătorii anticomuniști din munți și atrocitățile comunismului o frază ionesciană ca „În tramvaiul deraiat se afla un singur pasager. Vatmanul nu a fost găsit. Sub scaunul vatmanului se ascundea un pelican. Cercetările continuă"? Cum să prevezi forța care te împinge să meditezi la (în)frângerile fiecăruia?

Note

1 Doina Magheți, *Condamnat la moarte: trenul care mă duce taie istoria în două*; Eikon 2021;

■

Expoziția *Introspecții* Galeria *Macadam. ICR Paris, septembrie 2022*

Ritmul sângelui

Mircea Moț

Recentul volum al Magdalenei Hărăbor, *Ritmul sângelui meu* (Cluj Napoca, Editura Limes) este, până la un punct, autobiografic, în măsura în care poeta transcrie relația cu lumea căreia îi dă permanent replică, aspect subliniat de altfel de un critic de valoarea lui Cornel Ungureanu: „Magda Hărăbor propune o autobiografie de scriitor, de «om care scrie», care trăiește bucuria scrisului. Întotdeauna contextul e cel care o redefinește: dimineața sau seara, iarna, primăvara sau toamna. Poezia toamnei sau a primăverii sau a iernii are modele de care se desprinde cu grație: ca și poezia «zilei». Magda Hărăbor e un poet adevărat care își croiește și în această carte, drumul ei". Ovidiu Pecican situează poezia Magdalenei Hărăbor „în zona notației faptului intim, a evenimentului personal și a reflecției egotice plasate într-un orizont de trăire al cotidianului irizat și înfrumusețat".

Titlul volumului trimite spre o concluzie a regretatei Ioana Em. Petrescu, din *Configurații,* care consideră „că nivelul profund de configurare a imaginii – tiparul ei «imanent» – nu e logic, ci *biologic.* Numai geometria precară a trupului nostru, numai ritmurile, adesea șovăielnice, ale sângelui, ne fac capabili să înțelegem înalta geometrie a rotirilor astrale și să creăm, intre acestea două, geometria cristalină a artei sau a ideii".

O sensibilitate prin excelență feminină, predispusă la receptarea ipostazelor concrete ale realității și la transcrierea acestora printr-o imagistică cât se poate de caldă și de echilibrată, este în permanență tulburată de luciditatea cu care poeta privește lumea și cu care înțelege traiectoria existențială a ființei. Peisajul real este întâmpinat cu o privire inocentă, ca promisiune a bucuriei simțurilor, pe care poeta nu și-o cenzurează: „și totuși e liniște/marea-ntinsă la picioarele arborilor/vara din care mă trezește mirosul de sare/ freamătul valurilor /în trupul betoanelor /fiorul întrebărilor nenăscute"(*s-au mutat pescărușii la mine-n oraș).* Această atitudine devine însă preludiul unor interogații chinuitoare, care tulbură calmul receptării la care, într-un fel, autoare se simte îndreptățită: „privegheri peste ape/unde v-ați lăsat cearcănele?/povestea aripilor?//să mai cred în vindecarea dorului /când răspunsuri sapă cuiburi în carnea lucrurilor? *(s-au mutat pescărușii la mine-n oraș).* Concretețea imaginii își pierde treptat consistența pentru a lăsa locul ideii poetice evidențiate cu economie de cuvinte: „șevaletul acesta smulge seninul cerului /fără să-l doară/fără măcar să-l atingă…//călători fără voie /unde vă poartă poezia? /pe șevaletul stropit cu albastru/vindecare de mare /de pescăruși. /nu mi-e niciodată frig" (*s-au mutat pescărușii la mine-n oraș).* De altfel tensiunea lirică gravitează în jurul sensibilității lezate, pe parcursul unui demers liric dens, confesiv, ce nu ocolește simbolul și metafora: „ce pasăre mă-neacă-n cântul ei/sfâșie geana serii/cu foșnet de lumină/o frunză tace în cuvântul meu/fără s-o tulbure uitarea/ prin ierburi moi /se - apleacă vara după noi/ într-un sărut al pașilor în doi./ aprind și sting visarea./respirația cărnii prin amintiri//filmul timpului mă trezește/din visul cenușiu//mai e de adus o adiere/mai e de primit o adiere./de scris un pastel al înserării/ cu dimineața pe urmele ei" (între noapte și *zi*). Un posibil „pastel" al înserării, ca echivalent al liniștii interioare, nu este de conceput câtă vreme eul se plasează într-un timp incert în care fereastra devine sugestia unei protectoare închideri: „mi se pare că e devreme// mi se pare că e târziu/prin ferestre /zorii/fulguiri decente" (*nori/iron*). Conștiința imposibilității de a comunica plasează universul Magdei Hărăbor „într-un timp al gheții", în care nicio sentință nu mai poate confirma reperele și adevărurile lumii: „nu mai vorbește nimeni /cu nimeni / cu mine ca într-un imperiu al gheții/sentințele se dau cu ochii închiși/le primim descătușați de dorințe/ încercănați" (*nori/iron*). Ființa trăiește la modul dureros drama înstrăinării. Simbolul grădinii este atent redimensionat nu doar ca spațiu al vieții, cum a fost consacrată de altfel, ci al unui joc de-a viața, mimare a existenței autentice, în același timp un spațiu puternic marcat de suferință: „ne jucăm de-a viața într-o grădină cu/ pomi înalți și crengi săpate-n pieptul rândunelelor/de-atâta sânge/doruri încovrigate" (*nori/ iron*). Universurile închise, limitate, accentuează conștiința înstrăinării de sine și-i întăresc eului convingerea că este obiectul unei amenințări ce depășește evident circumstanțele: „m-am uitat pe mine într-o încăpere cu perdele trase/în tăcere cu dinții scrâșnind a neputință/în piept /în loc de inimă /o țintă" (*nori/iron*).

Autoarea se confesează într-o aparentă liniște, fără să-și expună trăirile unor exclamații elegiace. Căutarea propriei identități se consumă sub semnul unei vizibile stăpâniri de sine: „nu sunt eu/nici cea care mângâie zidurile//nu sunt eu / cea care strigă cocorii în zori/nici femeia –n roșu/ alergând desculță/să hrănească porumbeii din cartier//nu sunt eu /cea care culege licurici /și stele în nopți târzii//închipuiri de minte boemă" (*femeia care spală pietre la râu).* La fel de firească și de convingătoare este acceptarea condiției impuse: „circumstanțialele/și gesturile mărunte mă compun/într-o dimineață de primăvară/mănânc și scriu /despre cum vor alții să fiu" (*femeia care spală pietre la râu*). Totul pregătind momentul în care autoare se revendică, sub semnul unui romantism ușor sesizabil, de la o altă menire: „după care tiptil ies din mine/ca dintr-un labirint/ pentru o îmbrățișare//cercuri de aramă se topesc/la răsărit de apus/vopsesc pomii în alb//iluzia tărâmului înflorit" (*femeia care spală pietre la râu*).

Pentru luciditatea Magdei Hărăbor, așteptarea schimbării câștigă în profunzime. Intimitatea și recursul la copilărie vizează o dorită schimbare: „ce să spun?/a mai trecut o zi/o noapte/nicio schimbare în peisaj/în înfățișarea mea/aștept să ningă/perdeaua o dau într-o parte/foc stins în odaie/pielea rece păstrează o dâră de soare//gutui/struguri albi/o pară în tabloul agățat pe perete/natură moartă/o felie de pepene/pe-o tipsie neagră./fructele imaginației/artistului iubitor de contraste//în minute palpabile/stând cu mine, aștept să cadă/primii fulgi așa cum visam în copilărie/dincolo de ferestre/să mă joc fericită cu bulgării de zăpadă" (*dincolo de perdele*). Contează în ultimă instanță gestul unui artist care modelează un timp al purității și al candorii: „Modelez ore moi ca plastilina/în diverse forme/nu stau degeaba /Aștept/candoarea să mă ningă./peste acoperișul sufletului/stingher" (*dincolo de perdele*). Discursivitatea este atent controlată pentru a surprinde ființa într-o permanentă dezorientare, convingător motivată în contextul unor permanențe ale poeziei Magdei Hărăbor, în primul rând solitudinea și imposibilitatea comunicării ori o dorită împlinire prin poem: „că nu știu/ce picior am spălat/e al meu sau al nu știu cui/știu că o mână spală alta, asta știu//așa a început să plouă/șfichiuri șfichiuri peste chipul brăzdat de riduri//o zi rară cu ploaie deasă//întâi dreptul apoi stângul/marș altădată triumfal/cu ce palton m-am îmbrăcat/nu știu/unul l-am dat de pomană anul trecut/între timp a început să ningă/ o zi rară cu ninsoare deasă//înmoi în trecut fragmentele de piatră/păstrate la gât/rămășițe dintr-un război nevăzut/unele sunt pentru sărbători /altele pentru toată viața/cu cine plec și eu la braț, /în această zi frumoasă?//am plecat/dar la jumătatea drumului /m-am întors/nu era nimeni cu mine/ încotro să apuc/ca să ajung? unde?/acasă arde focul în cămin/ce căldură !/uit destinația /ce trebuie să dau/și să primesc în schimb/o arșiță /un poem?//voi avea timp berechet/de stat de vorbă cu mine" (*Câteodată se face așa*). Simbolul proiectează asupra lumii o perspectivă severă care lasă totuși loc manifestării sensibilității feminine, într-o tonalitate de ușoară romanță, ce nu devine însă dominantă în volumul Magdei Hărăbor: „o pasăre cu pliscul ei/ciugulește lumina/întreruptă arar de pașii trecătorilor grăbiți/ pasărea nocturnă își potolește foamea/spargând în cioburi zborul //în cântul ei/risipă de-ntuneric/ sete de altceva/redefinirea căii / stării.//aș vrea să cânți când te gândești la mine.../să fii o primăvară hoinară/de care să m-agăț timidă" (într-un felinar aprins). Din poezia Magdei Hărăbor răzbate bucuria împărtășirii din realitatea imediată, ca un elogiu adus vieții. Peisajul este însă cenzurat de conștiința estetică iar „ritmul sângelui" este permanent temperat de metaforă: „după care îmi măsor neputința sau tăria/viața curge picătură cu picătură/în grădina cu cireși înfloriți/unde vise se împletesc în cercei la urechi// cu ultime puteri/ pe șevaletul uitat de-un/ pictor grăbit/ se joacă/ lumina și umbra//ritmul sângelui întemnițat/între două corăbii/ancorate în largul mării/ venire / plecare/adăstare ca/liniștea gustată din ascultarea unei rugăciuni" (*există un ritm al sângelui*). Nu i se poate contesta poetei finețea cu care transcrie convergența ipostazelor fenomenale ale lumii spre un senin echivalent al dematerializării. Poeta celebrează cireșul, dar acesta se sustrage realității, pentru a se imortaliza într-un sugestiv ochi drept. Pentru Nadia Julien, în al său *Dicționar de simboluri*, ochiul, recunoscut ca organ al percepției vizuale, este în egală măsură organul percepției intelectuale. Mai mult, ochiul este „simbolul transcendenței". În vreme ce ochiul stâng este întors spre trecut, ochiul drept este îndreptat spre viitor. Suferința este a trecutului, dar cireșul, închis în ochiul drept, contează ca promisiune și posibilitate: „toate ale lumii converg spre senin/pe drumul acesta lung/pietrele se dau la o parte /spre urcuș/fir de pământ fir de nisip/înfierbântate sub tălpile cerului//credință la rădăcina fiecărui cuvânt/ca un strigăt al lacrimei/ țâșnite din ochiul stâng//ritmul tresare la fiecare înfășurare cu tine/cireșar în ochiul drept adăpostit" (*există un ritm al sângelui*). ■

Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (XIX)

Nicolae Iuga

Profesorul Grigore Moisil, ridiculizarea care ucide

Poate se știe mai puțin că celebrul nostru matematician Grigore C. Moisil (1906-1973) a fost, în ultimii vreo patru ani de viață, profesor nu la Facultatea de Matematică a Universității din București, ci la ceea de Filosofie. Preda un curs de Fundamente ale matematicilor aplicate la științele sociale și își avea biroul la sediul Catedrei de Logică, sala nr. 207 din clădirea nouă a Universității, de lângă Operă, azi B-dul Mihail Kogălniceanu, nr. 36-46. După ce a murit, în anul 1973, sufletul lui a mai plutit încă vreo câțiva ani pe coridoarele Facultății, sub forma vorbelor sale de duh și a poantelor celebre care i se atribuiau.

Era foarte iubit de studenți, dar și el la rândul lui îi iubea pe tinerii rebeli și îi ajuta, uneori chiar scăpându-i de exmatriculare. Un singur exemplu. Pe atunci prodecan la Filosofie era un anume tov. Ion Cerghit, un stalinist format în mod sumar la Moscova, care era necruțător când se punea problema exmatriculării studenților din cauza absențelor. Prin primăvara lui 1972, în antecamera prodecanului așteptau vreo trei studenți pe ale căror fețe se putea citi tristețea, oamenii au fost chemați aici spre a fi exmatriculați (faza mi-a relatat-o un fost coleg aflat și el în cauză, Eugen Jitariuc). În încăpere intră Grigore Moisil, nițel euforic, îi întreabă la modul binevoitor pe studenți că ce caută acolo și, când află motivul, deschide larg ușa biroului și zice cu voce tare către prodecan: „Da' măi Ioane, ce ai mă cu băieții ăștia? Eu îi cunosc (în realitate nu îi cunoștea), sunt băieți buni!". Cerghit, care se intimida întotdeauna în prezența marelui Grigore Moisil, le-a zis cu vocea înmuiată exmatriculabililor: „uite, de data asta vă iert, dar să nu vă mai prind că lipsiți de la cursuri", că vă fac așa și pe dincolo etc. Și astfel băieții buni nu au mai fost exmatriculați.

Între 1930–1932, Grigore Moisil studiază la Paris și la Roma, publică acolo o serie de lucrări extraordinare, care îl fac cunoscut în rândul marilor matematicieni ai lumii. Se întoarce în țară și devine profesor universitar la Iași, iar mai apoi la București. Se bucură de celebritate, onoruri și privilegii, atât în perioada de dinainte de război cât și postbelic. Este membru al unor academii străine, iar în țară este ales membru al Academiei Române (1948) și i se decernează Premiul de Stat (1964). O carieră strălucită, care se poticnește la un moment dat în 1969 când, la o ședință a Academiei, Moisil se opune deschis primirii Elenei Ceaușescu în acest for de consacrare științifică. Până la urmă, analfabeta a devenit totuși academician, dar numai după moartea lui Grigore Moisil, în 1974. De atunci, din 1969, a început seria de manevre politice oculte de marginalizare a marelui matematician. Grupul de cercetare i-a fost destructurat, iar el pensionat din cercetare în 1971.

Pe de altă parte, această luptă surdă și nedeclarată între matematician și cuplul dictatorial nu a fost totuși inegală. Moisil a avut un fost elev, celebru și el, matematicianul și diplomatul Mircea Malița, cu care a devenit ulterior prieten apropiat. Fiica familiei Ceaușescu, Zoia, voia ca la terminarea liceului să urmeze Arte plastice, dar savanta de maică-sa ținea morțiș să o facă matematician. Apoi, pe timpul Facultății de Matematică, voia să o pregătească pentru o carieră în diplomație. În ambele aceste scopuri, Elena Ceaușescu a apelat la matematicianul și diplomatul Mircea Malița, ca să o mediteze acasă. Prietenul lui Grigore Moisil, Mircea Malița, a frecventat casa cuplului Ceaușescu și desigur că a auzit multe. Apoi, la câte un pahar de vin cu Moisil, e posibil ca Malița să fi comis și unele indiscreții. Așa se face că Moisil era bine informat și lua peste picior cu totală lipsă de respect spusele înțelepte ale conducătorilor, pe care le atribuia, nu fără un zâmbet maliții, unui folclor urban, colectiv și anonim. Astfel, se zicea că Elena Ceaușescu ar fi răbufnit odată, strigând: „M-am săturat de matematică până în gât!" La cursurile ținute studenților și în mediile colegiale academice, Moisil spunea: „Am auzit că sunt unii care zic că s-au săturat de matematică până în gât. Normal, pentru că matematica începe abia de la gât în sus!"

Între anii 1970-1972, Mircea Malița este numit ministru al Învățământului, calitate în care îl cooptează și pe profesorul Grigore Moisil într-un fel de Consiliu consultativ al Ministerului. S-a aflat că, probabil la inițiativa aceleași Elena Ceaușescu, se pregătește un amendament la Legea Învățământului, care prevedea ca profesorii universitari să stea zilnic câte 8 ore în Universitate, pe baza unei condici semnate la intrare și ieșire, la fel ca oricare alți „oameni ai muncii". La ședința din Minister, când a anunțat modificarea preconizată și a cerut părerea Consiliului ministrul Malița, la înțelegere prealabilă cu profesorul Moisil, a jucat un teatru de zile mari. „Ce părere aveți, tovarășe profesor?", îl întreabă firesc ministrul. „Depinde de ce aveți nevoie – răspunde Moisil –, aveți nevoie de capul meu sau de curul meu? Că, dacă aveți nevoie de curul meu, eu pot să stau și opt ore pe zi în Universitate cu curul pe scaun". „Vai, tovarășe profesor, vă rog să nu vorbiți urât, suntem în Minister". „Da' ce am spus urât, cur?". „Da, ați fi putut să spuneți fund". „Nu-i adevărat – se preface indignat Grigore Moisil – oala are fund, nu omul. Omul are cur!". Băscălia a făcut înconjurul universităților, iar ideea Elenei Ceaușescu nu a mai putut fi susținută. Sau o alta. După ce a venit din vizitele efectuate în China și în Coreea de Nord, Ceaușescu a organizat instruiri cu diferite categorii de ideologi, care trebuiau să meargă pe la ședințele de partid și să dea dezbaterilor un ton optimist, cu un enunț principial de bun simț. Anume: „este adevărat că avem și unele neîmpliniri, dar avem și realizări deosebite; și, dacă punem împreună realizările și neîmplinirile, putem spune că pe ansamblu stăm bine". Aparent nevinovat, profesorul Moisil arăta la curs că datele statistice trebuie interpretate cu inteligență și dădea următorul exemplu pur didactic: „Imaginați-vă că cineva mă pune pe mine cu o bucă pe un sloi de gheață și cu cealaltă pe o plită încinsă. Statistica îmi va spune că pe ansamblu stau bine, dar în realitate e vai de curul meu!" Urmarea a fost că, pe la unele ședințe, atunci când ideologii o băgau pe aia cu „pe ansamblu stăm bine", în sală începea distracția și oamenii aplaudau.

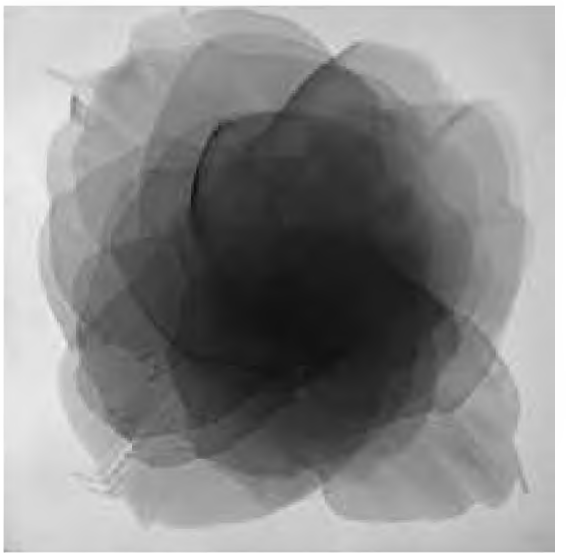
Dorin Crețu *Magic Black Flower*
ulei pe hârtie, 140 x 100 cm

Normal, ura mocnită a cuplului dictatorial la adresa celui care a fost părintele informaticii românești, marele matematician Grigore Moisil, era în creștere dar, după ce l-au pensionat forțat, nu prea mai aveau ce să-i facă unui simplu pensionar. Nicolae și Elena Ceaușescu s-au răzbunat în schimb pe el la modul cel mai meschin și josnic după moarte. Grigore Moisil a murit pe neașteptate pe data de 21 mai 1973, la un Congres de matematici la Ottawa, în Canada. După ce s-a aflat de repatrierea rămășițelor sale pământești și s-a stabilit data înmormântării, Universitatea a făcut pregătirile funebre de cuviință. A fost amenajat un catafalc în holul principal, în fața intrării în Aula Magna, între statuile lui Iorga și Hașdeu, unde urma să fie depus sicriul cu trupul defunctului. Ziua următoare însă catafalcul a fost demontat din ordin de sus și a dispărut fără nici o explicație. Pentru ziua în care era stabilită înmormântarea, toate cadrele didactice au fost convocate în Universitate, unde s-a făcut prezența și oamenii au fost amenințați să nu meargă la cimitir. La fel s-a procedat și cu studenții care aveau cursuri în acea zi, au fost avertizați să nu lipsească, iar cei care au absentat au trebuit să dea explicații în scris.

În cimitirul Bellu lume puțină, probabil și angajații din alte instituții pe unde a mai trecut Moisil vor fi fost amenințați să nu meargă la înmormântare. Inclusiv dintre membrii Academiei au fost puțini. Între ei a putut fi văzut celebrul istoric clujean acad. Constantin Daicoviciu. Acesta avea să moară în ziua următoare, la Cluj, la întoarcerea de la înmormântarea lui Grigore Moisil.

■

Elisabeta Boțan



Dorin Crețu *Floare III*
rășină acryl și pigment pe pânză, 80 x 80 cm

Lumea lui Narcis

Nu există lumină de stea care să-i mângâie cerul.
Nici măcar licuricii nu-i cunosc grădinile.

Dacă treci întâmplător pe acolo,
trebuie să te îmbraci în aparențe,
să nu te abați de la cărarea penumbrei.
Să nu deschizi ochii.

—Sclipirea de orice fel e primejdioasă.—
Orice mișcare trebuie gândită și
supusă gimnasticii baletului
—orice boare poate isca o furtună.—

Să nu vorbești
—acolo, doar fantasma lui Echo vorbește—.
Și, dacă ajungi la fântâna mitului,
îndepărtează-te grabnic
jocul mirajelor întotdeauna e mortal.

Elegii pentru mama

I

Eu plec, mamă,
Plec chiar acum, mamă.
Mă arunc în neștiutele ape ale timpului.
Și-am să mă îmbrac într-o pasăre,
orice pasăre,
care să-mi împrumute drumurile ei,
toate rutele zborului său,
care duc în depărtate,
orice depărtare,
să mă adăpostesc într-un colț de cer
de cealaltă parte a soarelui.
Și-am să pun între noi nori,
mulți nori, nori făcuți din toate culorile orbilor.

II

Mamă,
Cf, mamă!
Tu n-ai crezut niciodată în lacrimile mele...

Mamă,
dar să știi, mamă, că acum nu mai plâng
atunci când durerea mă ajunge,
doar mă transform în lavă
și apoi în rocă.

Alteori,
când mă ajunge plânsul,
el mă transformă în cenușă
și, doar vântul, cu zborul lui înalt,
mă adună și-mi redă forma de femeie.

Fish

Bărbatul-pește
îmi scapă mereu printre degete

Elisabeta Boțan foto: Bianca Boțan

Bărbatul-pește
mă privește
fără să clipească și fără să mă vadă.

Bărbatul-pește
se întoarce mut
și se pierde în apele calendarului.

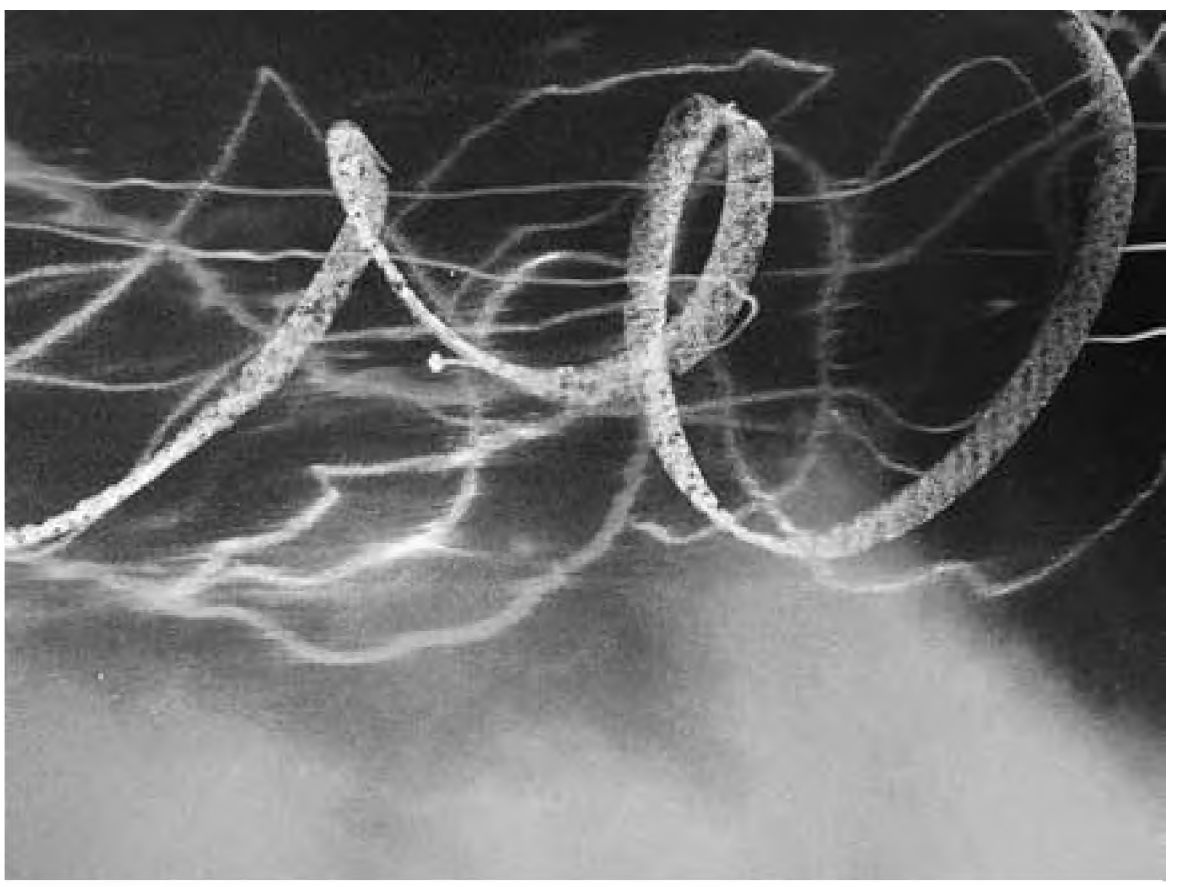
Ireversibil

Timpul nostru
moare
între sentimentele tale cu două tăișuri.

***

Nu, nu și nu!
Nu te mai întoarce!

Nu vreau să te mai întorci,
prefer să te invoc în lumina amintirilor.



Dorin Crețu *Fuga III,* imprimare digitală, pastel, 30 x 40 cm

Je suis Farkhunda*

E atât de ușor să ajungi sub pământ,
când te împing de pe roata de bâlci a ignoranței,
chiar dacă drumul se face lung și întortocheat,
sub loviturile ei cu bâte.

E atât de ușor să ajungi sub pământ,
când lumina soarelui te unge cu funinginea
istoriei.
E atât de ușor să ajungi a fi nimic
prin lungul tunel al durerii.
Nu e timp de strigat sau de plâns.
Te întorci pe calea furiei
la țărâna care ți-a împrumutat oasele.

E atât de ușor să ajungi sub pământ
când numele îți e răstignit
pentru un Alah ce se ascunde în spatele
întrebărilor.

**Tânără afgană de 27 de ani asasinată sălbatic în Kabul, la 19 martie 2015, de un grup de molale sub acuzația falsă că ar fi ars o copie a Coranului.*

■

Movements. First chapter

Andrei Dinu

Festivalul La Bâtie, Geneva

Am lăsat articolul ăsta pe ultima seară / noapte de dinainte de predare, într-o încercare forțată și naivă deopotrivă de a fixa un deadline pentru concluziile unei experiențe care din punct de vedere artistic a avut un impact semnificativ și o relevanță cu totul aparte pentru mine, pentru felul în care mă gândesc că ar trebui să funcționeze lucrurile într-un peisaj cultural sănătos. Trăiesc veșnica dilemă cu privire la momentul în care se încheie un ciclu și începe altul. De cele mai multe ori îmi dau seama mai târziu ce s-a întâmplat, ergo de cele mai multe ori trăiesc ușor defazat de ritmul în care se întâmplă lucrurile. Nu știu dacă experiențele pe care le avem sunt de înrămat și pus pe raft, sau din contră, lăsate să plutească în proximitatea noastră ca un soi de aură / mana ce declanșează amintiri, inspirație sau senzații.

Simplific introducerea poate ușor abstractă cu puțină contextualizare: la final de august am plecat pentru o săptămână la Geneva, momit de Rareș Donca, prieten vechi și director artistic LAbri, un spațiu care oferă rezidențe de creație tinerilor artiști. Aceștia pot pe durata unui an întreg să experimenteze, să cerceteze, să caute și să aprofundeze diferite direcții artistice care îi interesează, neexistând vreo obligație de a livra un produs final. Însă evenimentul principal al acelor zile în Geneva a fost Le Festival de La Bâtie, care a devenit o imagine culturală atât de pregnantă încât nu aveai cum să nu știi că are loc un festival în oraș. Pe undeva, invitația lui Rareș a coincis și cu nevoia mea de reset-refresh într-o perioadă în care mă gândesc din ce în ce mai mult la ce și cum îmi doresc să lucrez sau să arate munca mea. Iar la cât de bine mă cunoaște, este foarte probabil, ca el să fi intuit acest lucru.

Mi-ar fi plăcut să fac o radiografie detaliată a tuturor spectacolelor pe care le-am văzut, dar pentru că nu e locul și nici momentul să mă lansez într-o jonglerie a rezumatelor, voi alege foarte subiectiv câteva momente, gânduri și senzații pe care le-am trăit la unele reprezentații, ca-ntr-un exercițiu lucid și firesc de rememorare.

Darkmatter – Cherish Menzo și Camilo Mejía Cortés au construit un spectacol de coregrafie inspirat din post-umanism și afrofuturism, cu un sound design creat în jurul unor coruri rap distorsionate pe care îl simți și-n oase. Dur, dark și curajos, e un spectacol în care corpurile și vocile celor doi dansatori nasc, transformă sau îngroapă multiple universuri posibile, probabile sau imposibile.

Faun / Noetic - Sidi Larbi Cherkaoui și compania lui din Belgia m-au făcut să petrec două ore absolut minunate în sala Château Rouge din Anemasse. Aveam senzația că sunt conectat la o branulă extraordinar de bine calibrată în care cineva picură perfecțiune la minut. Pur și simplu…

Cu *Oscar Gómez Mata* am schimbat câteva vorbe preț de zece minute înainte de începerea performance-ului *Makers itinerants*. Am cunoscut un om foarte cald și curios de ceea ce se întâmplă în România. Am discutat despre spectacolele lui Rodrigo García și m-a întrebat ce regizori străini mai vin pe la noi. Am dat primul exemplu care mi-a venit în minte și am schimbat repejor subiectul. My bad…

Intérieur vie / Intérieur nuit – parțial performance, parțial film, *Kay.je Kagame* este o artistă în plină ascensiune și care deși este doar la a treia producție, reușește să surprindă tema absenței într-un mod cu totul aparte, fiind precum un ghid al gândurilor, vocilor sau prezențelor pe care nu le percepem.

Encantado – compania *Liei Rodrigues* a adus culoarea și bucuria vieții în sala Comédie de la Genève. Aș spune că e un must-see post pandemie, parte a unui proces de healing de care mulți cred că am avea nevoie.

Probabil cel mai *„wild"* spectacol pe care l-am văzut a fost cel semnat de *Kim Noble - Lullaby for Scavengers*, a treia parte dintr-o serie care tratează tema singurătății și a prieteniei. Sfâșietor și emoționant, condimentat cu umor absurd și video art, Kim Noble împinge limitele performance-ului în viața reală și-ți dă senzația că pur și simplu nu are de gând să se oprească pentru că nu cunoaște limite. Mă uitam la oamenii din sală, așteptând să se ridice și să plece. Ar fi avut toate motivele din lume. N-a plecat nimeni, l-au aplaudat minute în șir și au mai rămas afară la o țigară să discute.

Recunosc, m-a uns la corazon *Future Lovers* de la Compania *La Tristura*, condusa de Itsaso Arana, Violeta Gil and Celso Giménez care de peste zece ani lucrează cu tineri și care pe durata întregului spectacol, pur și simplu au suspendat granița dintre amatori și profesioniști.

Pe lângă spectacole, Geneva mi-a dat senzația că mediul lor cultural este atât de puternic, încât orice spațiu liber pe care îl găsesc, îl transformă instant într-un spațiu cultural. Am văzut sedii provizorii care arata mai bine decât teatre proaspăt renovate de la noi, circulația artiștilor încurajată, majoritatea ferindu-se să fie asociați prea mult cu o singură locație / instituție / companie.

Grație LAbri am participat la seminarii, întâlniri, discuții libere cu artiști, programatori, manageri culturali, directori de festival, de companii independente și instituții publice. Printre întâlnirile care mi-au rămas întipărite pe retină:

Claude Ratzé – director si Simone Toendury – programator al Festivalului de la Bâtie care au vorbit mult despre direcțiile artistice, viziunea și misiunea festivalului, despre responsabilitatea și asumarea unor selecții, despre parteneriate, co-producții, provocări, dar și despre negocierile constante cu teatrele care găzduiesc spectacolele. În accepțiunea lor, teatrele care găzduiesc spectacolele festivalului nu sunt văzute ca locuri pustii pe care le închiriezi și faci ce vrei, ci din contră, se ține cont de specificul și imaginea lor, de publicul care frecventează locul, precum și de viziunea managerilor.

Cu Barbara Giongo - co-director Grütli - Centre de production et de diffusion des Arts vivants am avut parte de o întâlnire foarte caldă și prietenoasă care a culminat cu un mic tur al locului în ultima mea zi petrecută la festival. A vorbit firesc, lejer si responsabil despre ce înseamnă co-directori, despre mandate limitate, viziune artistică, bugete de producție, precum și despre deschiderea unui spațiu cultural către cât mai mulți beneficiari.

M-a emoționat foarte mult întâlnirea cu Amalia Lima, dansatoare și asistenta Liei Rodriguez, precum și întreaga poveste de la începuturile Centro de Artes da Mare, Favela Rio de Janeiro. O poveste

despre cum poți începe de la zero, să lucrezi aproape la limită, să construiești cu răbdare și-n același timp să ai atitudine împotriva regimului Bolsonaro.

Mi-am propus ca în toată perioada petrecută la Geneva să evit comparațiile, să încerc să mă detașez de realitatea din România și să înțeleg că e vorba de alt sistem, alt context, altă abordare. Dar parcă nu mă pot abține să nu bag bățul prin gard și să lansez măcar câteva întrebări pe care le consider importante: Oare cât de relevanți suntem în acest moment din punct de vedere artistic? Cum și cu ce vom rămâne în memoria culturală a spațiului european? Cum ne dorim să arate infrastructura culturală? Care sunt la ora actuală temele importante dintr-un circuit cultural mult mai larg și oare cât suntem de datori să ne racordăm măcar din când în când la ele? De cât timp are nevoie întregul ecosistem cultural să-și dezvolte anticorpi care să ne protejeze de tot felul de abuzuri? Sau când vor deveni școlile vocaționale parte integrantă a unui circuit în care artiști de talie europeană să vină constant pentru workshopuri sau masterclassuri? Lucrăm cu adevărat ceea ce ne dorim? Sau suntem prizonierii lui #cesepoate, #cesecere, #cemălasă în detrimentul lui #cemăinteresează? Și oare cât de mult vom mai rezista noi între noi până să o luăm razna? Sau am luat-o deja?

Recunosc, pe undeva am impresia că nu vom ajunge niciodată acolo. Poate că pur și simplu nu ne este scris să trăim normalitatea unui mediu cultural sănătos și că nu ne vom putea vindeca de un anumit fel de a privi lucrurile, de a acționa, rămânând veșnici prizonieri ai unui șablon în care ne complăcem și din care refuzăm ostentativ să ieșim. Curge însă la auto-suficiență din robinetul nostru de zici că e stricat contorul… Nu știu, poate doar eu am senzația că în spatele pozelor de pe facebook e foarte multă liniște și mult gol. Poate că de fapt totul e ok, exact așa cum trebuie să fie. Gândul ăsta îmi dă fiori…

Flash-rewind la drumul de întoarcere. Undeva la km 210, autostrada M3, pe fundal de Leon Vynehall, într-un mod aproape bizar, mi-a fugit gândul la toți cei 17 ani pe care i-am petrecut prin diferite școli. O jumătate de viață într-un singur flash. Și-n flash-ul ăsta i-am găsit pe toți cei care de-a lungul anilor mi-au deschis mintea, mi-au provocat creativitatea, și care prin exemplul propriu de eleganță, pasiune și intelect au contribuit și au fost martorii devenirii mele. Whatever that turned out to be. Mulțumesc Paula Husar, Maria Roșca, Florina Vanciu, Nicolae Weisz, Doina Rogojan, Elena Mihali, Mirela Ardelean, Daniela Dunca, Sinkó Ferenc, Radu Nica, Mihai Măniuțiu.

■

Jean-Luc Godard, „dinamitorul" cinema-ului clasic – *In Memoriam* (II)

Eugen Cojocaru

Jean-Luc Godard

Fără suflare (1960, 90 min.) are scenariul prietenilor săi Truffaut și Chabrol, excelenta muzică de Martial Solal - intro *film noir* și un omagiu cu o variantă a temei muzicale *Panterei Roz*. Cu un buget doar de 80.000 $, aduce rapid (doar Franța) 2,3 mil. $. Viața e ca o joacă pentru golănașul parizian *Michel* / Belmondo - *De fapt sunt un prost. Dar trebuie!*, afirmă chiar la început, cu țigara mereu în colțul gurii și pălărie ca Humphry Bogart; *Patricia*, matură precum *Camille* / *Disprețul* față de bărbați: *Tu ești un copil!* - el nu se schimbă nici după ce ucide polițistul. Încearcă să se ascundă la foste iubite din Paris și „aterizează" la americanca *Patricia* / Seberg. E primul său lungmetraj și îl catapultează pe Belmondo ca star! *Fără suflare*, *400 de lovituri* - Truffaut și *Hiroshima mon amour* - Alain Resnais (ambele 1959) au impus, internațional, *Noul Val*. Pelicula godardiană a șocat prin îndrăznețul stil vizual, utilizând un *„montaj pe sărite"*, Michel se adrsează (*anti-formal*) direct spectatorului, *de-construind* „înțelegerea ficțională" operă-receptor, Seberg privește de mai multe ori în cameră, scena camerei durează incredibile 25 de minute...

În 2010, o versiune complet restaurată a filmului a fost lansată în Statele Unite la a 50-a aniversare a filmului. Americanca Jean Seberg (1938-1979) a fost imortalizată ca o icoană a *NV*. A făcut 34 de filme la Hollywood și în Europa, dar a fost ținta FBI ca răzbunare din cauza sprijinului pentru drepturile negrilor, cu defăimări comandate direct de J. Edgar Hoover (nu numai la noi!). A murit la 40 de ani, în Paris, poliția: *probabilă sinucidere*. Romain Gary, al doilea soț, a convocat o conferință de presă învinuind FBI: zvonuri false în mass-media că ar fi gravidă cu un negru / 1970, trauma ducând la avort spontan. Belmondo (1933-2021), remarcabil în filme de acțiune, a refuzat să joace la Hollywood! Campion la box-office cu Louis de Funès și Alain Delon, cu 160 mil. spectatori în 50 de ani. Între 1969 și 1982, a jucat în patru din cele mai populare filme ale anului / Franța: *Creierul* / 1969, *Frică deasupra orașului* / 1975, *Animalul* / 1977, *Asul așilor* / 1982, depășit doar de de Funès. *Patricia* ia un interviu lui Jean Parvulescu, de origine română, jucat de el însuși (tipic Gofdard), figură notorie din avangarda culturală a momentului. Acum își dă seama de diferența și golul imens care o separă de șarmantul, dar infantilul și simplutul *Michel*. Și celebra scenă „camerală" de 25 de minute: un afront total la „modelul" clasic de film, dar care te ține la fel „cu sufletul la gură" prin transpunerea perfectă a suspansului exterior al acțiunii la exitențialismul etern al misterului conviețuirii femeie-bărbat! Nu numai asta, dar actorii sunt stimulați să fie spontani, să improvizeze, încrezător în forța creatoare a telentului - a avut dreptate! Ea vrea să discute de înscrierea la Sorbona (desigur, el nu vrea), de cultură (Dylan Thomas, Matisse, Jean Renoir), însă el repetă obsedat: *Dezbracă-te!* / *Hai să...* Un deliciu filmic aluzia că au făcut amor, după care, în stilul său abrupt și „fără legătură", ne oferă o perspectivă de sus a Palatului Versaille și apoi biserica Notre Dame! Aparent „fără" legătură: de fapt e simbolul unirii „Amor Divin": o uniune între plăcere carnală / *esthesis* și înălțare celestă! Talentul lor incredibil cu genialul Godard și camermanul realizează o splendidă sinestezie între viață și artă: imagini-cadru demne de mari pictori, cum e „tabloul" stil Degas (perspectivă „de sus")! Spre final *Michel* își dă seama că s-a îndrăgostit de ea, însă sfârșește fatal, ca Bardot / Camille în *Disprețul* - Godard știe că sunt puține excepții la regulă: prea multe iubiri iau naștere între persoane practic incompatibile. De aceea, JLG îi „lasă" să dispară - aici *Patricia* îl ajută să intre în „normalitate", dar finalul escaladează! Nu înainte de a face din ei un discret omagiu la *Bonnie & Clyde*. O scenă importantă la un studio artistic de fotografie e posibil să-i fi dat ideea lui Michelangelo Antonioni ca un loc central în *Blow Up*. Degeaba încearcă *Patricia* să-l trezească / maturizeze deschizând discuția despre Dylan Thomas și epocalul său volum *Potret al artistului câine*, unde moartea bîntuie doi tineri care se distrează (ei!) - răspunsul lui, ca de obicei, infantile: cântă prostește *Cel mai bine e duminică* dimineața, când lenevești în pat... Grimasa ei spune: Nimic nu

ne leagă în afară de... corpuri! Finalul e cam forțat-melodramatic, dar ce mai contează: avem o „emblemă" din triada *NV*.

Disprețul, scenariul tot el bazat pe romanul *Il disprezzo* / 1954 de Alberto Moravia. Roluri principale: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang și Giorgia Moll. *Paul* / Piccoli, tânăr dramaturg francez cu succes comercial la Roma, acceptă o ofertă de la tipic vulgarul producător american *Jeremy* / Jack Palance de a rescrie *Odiseea* regizorului Fritz Lang, jucat de el însuși! Soția lui *Paul*, *Camille* / BB, îl însoțește la Cinecittà. JLG îl câștigă producător pe (nimeni altul decât) Carlo Ponti. Godard i-a dorit pe Kim Novak și Frank Sinatra, dar au refuzat. Ponti a sugerat Sophia Loren și Mastroianni, Godard refuză și vorbește, fără succes, cu Monica Vitti. Bardot e aleasă la insistența lui Ponti: profiturile ar crește afișând celebrul ei corp senzual. Așa a turnat Godard scena de deschidere, ca o batjocură a afacerii cu nuditate, după ce a terminat filmul, la insistențele co-producătorilor americani. Godard joacă asistentul de regie al lui Lang, care expune, tipic JLG, teoriile *Noului Val*, iar BB citește o carte despre Fritz Lang scrisă de Moullet. Godard a schimbat romanul cu acordul lui Moravia: acțiunea în doar câteva zile, iar *Paul* nu e *„prost și moale. L-am făcut mai american – ceva de genul Humphrey Bogart."* E filmat la Cinecittà / Roma și spelndida Villa Malaparte / insula Capri. Un exemplu a noii tehnici: *Paul* și *Camille* umblă prin apartament certându-se și împăcându-se, scenă filmată ca o serie extinsă de cadre de urmărire, în lumină naturală și aproape în timp real. Directorul de imagine Raoul Coutard a făcut și alte filme *NV*, inclusiv *Fără suflare*. Jonathan Rosenbaum susține că Godard a fost influențat de Jean-Daniel Pollet și Volker Schlöndorff cu *Méditerranée*, lansat puțin înainte - de aceea, schimbările zilnice în scenariu (EC). I-a pus să improvizeze dialoguri și mișcare, derutându-i. *Rotten Tomatoes* acordă filmului 91% din 58 de recenzii. Criticul Colin MacCabe o numește *„cea mai mare opera de artă produsă în Europa postbelică"*. Bosley Crowther / The New York Times îl definește *„luxuriant... a încercat să*

comunice un sentiment al alienării indivizilor în această complexă lume modernă... cu un tempo care sugerează iritație și oboseală." Filmul s-a clasat pe locul 21 în sondajul criticilor și 44 pe lista celor mai bune 100 de filme din toate timpurile / *Sight & Sound*. Scena de apartament e lăudată de critici și cercetători, iar numărul din februarie 2012 / ziar online *Interiors* (relația arhitectură-film) studiază modul în care e utilizat, filmic, spațiul. O fotografie din film a fost folosită ca poster oficial pentru *Festivalul de Film Cannes* 2016.

Intro-ul e, deja, *de-contructivist* urmărind, tot mai aproape, o echipă de filmat cu Jean Luc Godard în spatele camerei: se anunță distribuția, echipa de filmare: muzica, montajul, tip filmare *cinemascop* etc. Vedem, apoi, o clădire decrepită a Cinecittà, ca un simbol al situației cinema-ului european înghițit de mașinăria comercială hollywood-iană, unde e așteptat scenaristul Paul de rapacele și materialistul producător american Jeremy. Scena de la sala de proiecție cu vizionarea filmărilor lui Fritz Lang la *Odiseea* e antologică pentru viziunile complet antagoniste ale filmnului de artă și cel comercial cu pletora sa de ignobile producții de nivel B și C. Celebrul, și în în realitate, Fritz Lang spune o frază esențială pentru tema peliculei lui JLG: *Fiecare film este un mesaj. Aici e lupta lui Ulise cu zeii*. Vom constata că asta face și Lang cu Godard și colegii *NV*, iar aici Camille cu lumea depravată din jur.

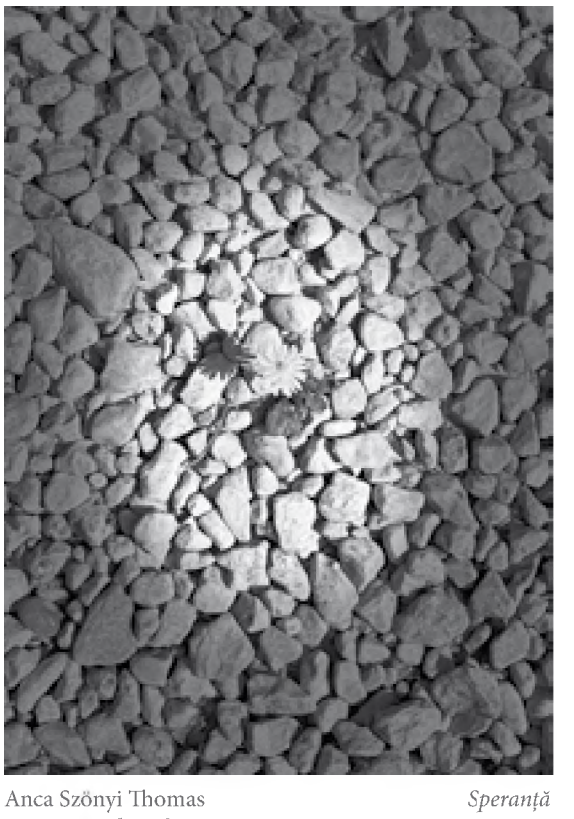
De fapt, e vorba de *facerea unui film despre facerea unui film despre destinul cinema-ului*! Subiectul e „dispersat" în discuții elevate cu citate din Dante, Lang... Jeremy distruge violent rolele filmate, ilustrând exact soarta regizorilor și artiștilor anihilați de comercialul american atot-puternic și plin de bani! Se „dă" fără jenă la soția lui *Paul* - *Camille* e bulversată și șocată că *Paul* chiar încurajează asta - primise un cec de 10.000 $ (El zice: *Putem să cumpărăm apartamentul și nu mai mâncăm conserve de fasole păstăi!*) cu speranța altor contracte. Sunt invitați la casa lui de lângă Roma, unde perversul joc continuă. Filmare narativă secvențială cu superbe imagini-cadru de interior și exterior, ca niște tablouri. E vizibilă influența asupra stilului preluată și rafinată de Franco

Zeffirelli în *Othelo*, *Carmen* sau *Isus din Nazareth*. *Paul*, în ciuda atitudinii sale clare de „vânzare" a Camillei și orbit de țelurile sale meschine (și flirtul cu asistenta lui Jeremy), tipic masculin nu pricepe situația și o întreabă mereu ce are, de ce se poartă așa. Din nou, o lungă scenă în apartament, unde e un original „personaj central": o statuie semănând bine cu *Rugăciunea* lui Brâncuși simbolizând situația femeilor prin reprezentanta lor BB. Aproape mereu, camera e în dreptul acestei Minerve / Zeița Înțelepciunii ca încarnare în *Camille*, aluzie directă prin „juxtapuneri" de cadre BB / Minerva din filmul lui Lang! Și numele „trădează" mult: e celebra sculptoriță *Camille*... Claudel, sora lui *Paul*... Claudel, care a stat un timp cu Rodin ca muză a lui, însă acesta i-a furat (se știe acum: vezi excelentul film *Camille*), toate ideile moderne, însușindu-le ca ale sale. Același act de „vânzare" a unui *Paul* (fratele), care a abandonat-o! Acesta e Godard, iubitorul de citate, aluzii, extrase polemice din istoria culturii etc. Deci, camera îi urmărește prin apartamentul unde *Statuia* devine, astfel, *Axa* (la propriu și figurat) vieții celor doi și al mai tuturor cuplurilor. *Paul* are, ca *Michel* în *Fără suflare*, doar un gând: *Hai s-o facem repede! Camille* îl așteaptă, goală pe canapea, cu fața în jos, adică nu mai exiști pentru mine, iar dosul înseamnă... DISPREȚ! Desigur, el nu înțelege nimic, tot filmul întreabă ca un cățel debusolat - ea știe că nu are rost să-i spună, așa e el! Doar *Te disprețuiesc!* îi repetă ea. Discuția lămuritoare – Ea: *Totul s-a terminat între noi!* - are loc în camera nemobilată și plină cu bidoane de vopsea, așteptând „configurarea", exact ca viața lor! Se lucrează mult în medi-planuri cu ambii actori odată, fără enervantele și tehnicistele permanente *amorse* new-hollywood-iene, care „pulverizează" și distrug esențialul. *Paul* face baie cu pălăria și trabucul în gură, imitându-l (ca *Michel* pe Boggy) pe Dean Martin, ca atâția alții: sosii răsuflate, creații artificiale ale *fabricii de Iluzii* de peste Atlantic. De aceea, *Camille* îi reproșează celui care s-a afirmat cu scenarii western copiate după tiparele cunoscute: *Ar trebui să te folosești de ideile proprii!* Deși el nu o consideră de „nivelul" lui (*M-am însurat cu o dactilografă!*), ea e cea care dă lecții „scenaristului" despre viață, cum ar trebui să fie un cuplu, chiar citește o carte despre Fritz Lang și încearcă să discute cu el, dar nu poate... El e cu cei care „*Stau în piață și vând minciuni!*", cum afirmă Fritz Lang, citând din Brecht. Și marele regizor adaugă serenisim: *Eu sunt liber!*

Merg toți la Villa Malaparte, unde își vor trăi destinul implacabil pe fundalul filmărilor la *Odiseea*, sub privirile indiferente ale „zeilor" Poseidon și Minerva! Prietenul lui JLG, Truffaut va prelua ideea filmului în film, ca *de-construire* în faimoasa *Noapte americană*! Cadre de vis interior-exterior cu un ambient identic, sunt folosite culorile Renașterii în secvențe unde personajele se plimbă parcă prin tablouri renascentiste! Acoperișul plat, ca de templu antic, cu o scară largă ce duce sus (intenție arhitecturală clară), e dominat de noua „zeiță" *Camille* Bardot, goală și perfectă ca o Venus din Millo. Pauil urcă și coboară ca un nemernic învins de fiecare dată, rugându-se de ea. Spre final, ea descinde maiestuos „printre pământeni" (în halatul ca o toga princiară de aur) urmată iar de el, cățeluș dezrădăcinat și ignorant, se dezbracă fără să-I acorde o privire și înoată divin în apele albastre ca cerul. El stă încovoiat sprijinindu-se de stânca aridă, ca viața sa! Realitatea e un *Ulise à rebours* / în răspăr: Penelopa e Regina atotputernică, iar Ulise decrepitul inconștient care nu pricepe nimic! Azi mai actual ca oricând... Finalul e maiestuos: Fritz Lang încheie filmările pe „acoperișul zeilor" cu sosirea mitologicului *Ulise* - un victorios acționist, iar restul e... tocmai am văzut!

Monsieur Godard, îți mulțumim că ai re-descoperit pentru noi filmul autentic (cum spune prin Fritz Lang: *Să ne întoarcem la Charlot și Grıjfith!*) și ai știut să ne readuci și reînveți viața!

■



Anca Szőnyi Thomas *Speranță*
imprimare digitală, 70 x 50 cm

„Zidurile memoriei”

Ana Amelia Dincă

Dan Constantinescu Cocoru *Zid auriu* (2022)
tempera pe pânză, 90 x 60 cm

Toată viața sa, Dan Constantinescu Cocoru a pătruns dincolo de aparențele imediate, apelând la tainele unor arhetipuri și entități vizuale, înțelese mai întâi cu sufletul, apoi diseminate cu sensibilitatea și rațiunea pictorului, proiectat dincolo de barierele unor lumi asimilate mental, cărora le-a dat o remarcabilă formă de aducere aminte. Relaționată cu elemente ale spiritualității, cu datele unei cunoașteri depline a propriei structuri interioare, pictura lui Dan Constantinescu Cocoru configurează semne și idei extrase dintr-o memorie profundă a umanității. Reașezat plastic pe coordonatele unor principii structurale, aparținând unui artist pentru care istoria culturii determină moduri de sorginte filosofică de a vedea cosmosul uman, acesta extrage esența dintr-o idee și o redefinește prin procedeele unor interpretări originale. Stilul său este recognoscibil prin amprenta conceptuală și prin modul de a-și reașeza fiecare serie de compoziții în matca unei gândiri ce rezonează cu o estetică ce îi aparține. Intuiția de a pătrunde dincolo de sugestii formale, de a-și repera o dinamică a materiei care să susțină noblețea gestului pictural, atingerea abia perceptibilă a pânzei, prețiozitatea cromatică extrem de atent diseminată în rafinate tonuri aparținând parcă unui suflu de factură eterică, vorbesc despre o așezare tainică a artistului între coordonatele unei rațiuni, lăsând la vedere talentul, buna pregătire la clasa maestrului Corneliu Baba, apoi puterea interioară și viziunea identitară formată în anii de experiență și frământări.

Cupole ale lumii, labirinturi și pictograme din care construiește arhitectura imaginii prin grafii ori prin consistența materiei cromatice, prin suprapuneri definind o suprafață de o subtilă amprentă spectrală sau de o încărcătură tensională ce aduce cu sine puterea de a trece dincolo de ziduri aparente, unde artistul a descoperit fascinante forme spirituale, imateriale, dar și palpabile. *Veneţiile* sunt receptate ca spații ale memoriei omului, ca date ale unei conștiințe în care vestigiile sunt privite drept elemente integratoare ale sinelui. Astfel, nimic nu îl desparte pe Dan Constantinescu Cocoru de dorința lui de a căuta adevărul cu gândul interogativ și cu penelul, care nu se lasă în greaua lui încercare de a exista și de a cuprinde întreaga ființă a pictorului. Brunurile sunt apăsătoare, griurile colorate conțin iradieri de lumină și unda unui delicat crepuscul ce pare a veni din adâncuri, lăsând ritmurile suprafeței să releve mișcarea, continuitatea, perenitatea unei entități care scoate la iveală transcendentul, într-o abordare coerentă și logică în construcția imaginii. Indiferent dacă se raportează la spiritualitatea egipteană și bizantină, ori la cea venețiană,

Dan Constantinescu Cocoru *Veneția* (2022)
tempera pe pânză, 50 x 60 cm

concretizate în perioade ample de creație, Dan Constantinescu Cocoru se autodefinește cercetând continuu imaginea și culoarea, căutând necontenit calea spre o perfecțiune pe care o identificăm în profunzimea intelectualității lui. Bine argumentată din punct de vedere plastic și pornind de la un sistem de semne figurative, opera lui Dan Constantinescu Cocoru se abstractizează uneori, transformându-se în suflu divin prin încărcătura energetică, opera sa devenind similară unui obiect al contemplării divine.

■

Dan Constantinescu Cocoru *Zid frânt* (2019), tempera pe pânză, 80 x 60 cm

Urmare din pagina 36

Introspections/ Introspecții

de laviuri transparente care ne trimit către o formă de reverie. Găsesc că lucrările făcute în ultimii doi ani sunt fascinante iar unele îmi amintesc de formele misterioase lăsate de zațul de cafea în cești atunci când dorim să ni se prezică viitorul de vreun clarvăzător!..

Revenită acasă, în Paris, le-am propus celor doi artiști să expunem laolaltă. Astfel, cu gândul la un posibil numitor comun, în pofida diferențelor noastre stilistice, mi s-a părut interesant să facem împreună o expoziție și aventura noastră a început atunci.

De la Suzana Fântânariu am ales o serie de guașe din formidabilul său ciclu de „anatomii utopice" și am insistat să participe și cu o lucrare mai veche de mari dimensiuni, „Jurnal", despre care am putea spune că rezumă sumumul trăirilor noastre contemporane.

Eu m-am autoreprezentat în ipostaze pe care le-am dorit ca pe niște secvențe de film cu suprapuneri de imagini și diverse texturi provenind din desenele mele. Din chibrite am creat rame în care am inserat o serie de personaje ghemuite ca simbol al izolării. Am continuat să abordez vechea mea temă cu ochi și seria de mâini „Atingere". Împreună cu tânărul curator francez Ludwig Otte, și ținând cont de lucrările alese, am căutat să creem un ambient general epurat care să se integreze în mod ideal în spațiul galeriei *Macadam*.

Ca fundal muzical ne-am bucurat de colaborarea cu pianistul francez de origine română Ingmar Lazar care ne-a pus la dispoziție câteva înregistrări cu interpretări ale sale din sonatele lui Schubert.

Expoziția actuală aduce împreună trei artiști vizuali care au ca numitor comun, căutarea unei forme de expresie artistică a temerilor provocate de către lumea în care trăim. Sper ca asocierea lucrărilor să trimită spectatorul către o corespondență cu similitudini pe plan afectiv și influențe reciproce.

Trei artiști români la Paris

Anca Szönyi Thomas, Dorin Creţu și Suzana Fântânariu se prezintă în fața publicului francez cu ceea ce eu aș numi chintesența practicii lor estetice, așa cum aceasta a fost modelată și decantată, în ultimele decenii, de vocație, de împrejurări, de destin.

Anca Szönyi Thomas are o natură sclipitoare și activă care a împins-o spre diverse forme de manifestare artistică, de la acțiunea vizuală la cea filmică, de la actul expozițional la cel curatorial. Imersată în haosul cosmotic contemporan, plin de atâtea informații și tehnicalități, atâtea oferte și tentații, ea transformă acest mediu cotidian deopotrivă coroziv și incitant într-o șansă de exprimare dezinhibată de sine. Acceptând rapiditatea și caducitatea efectelor imediate, ea se folosește cu dexteritate de fotografíe și de procedee digitale extrase din social-media pentru a crea mixaje de mediumuri opuse dar complementare. Ea exersează astfel o creativitate neîngrădită și o sporită libertate interioară, lăsând semne expresive ale trecerii sale prin această lume metamorfică și multidimensională.

Dorin Creţu practică pictura într-o formulă destul de apropiată de definiția ei clasică și eternă: cea care face ca prin intermediul privirii să ajungi să contempli. O natură mai lentă și mai interiorizată, Creţu a plecat de la o pictură neo-expresionistă colorată și realistă, spre a ajunge cu timpul la esențializări apropiate de un nonfigurativ din ce în ce mai evanescent. Transformarea s-a petrecut prin intermediul compozițiilor florale, progresiv purificate de elementele recognoscibile imediate, spre a permite privirii să se oprească din baleiajul ei rapid și continuu asupra realului exterior. Și astfel să revină la puritatea formei și culorii, la frumusețea esențială, să revină în sine, la sine. Și astfel, să permită o transfigurare a actului vederii, deci o formă delicată, la îndemână, de contemplație.

Suzana Fântânariu are în spate o operă masivă și multifațetată, care a consacrat-o ca unul dintre artiștii majori ai României. Prolifică și mereu inventivă, ea s-a exersat în cele mai diverse tehnici și a abordat cele mai surprinzătoare tematici cu curaj și dezinvoltură. Folosind materiale și obiecte neconvenționale, afișând gestualități ludice sau dramatice, ea a împletit într-un mod personal bogăția încărcăturii vizuale baroce cu finețea ductului și cu rafinamentul expresiei generale, punând toate elementele acțiunii sale artistice sub semnul unei depășiri a contingentului fragmentat, degradat, irespirabil, adică sub semnul căutării discrete a transcendenței.

Trei artiști români, cu parcursuri existențiale extrem de diferite, ajung fiecare în felul său la un numitor comun prețios: a practica arta e o cale a cunoașterii de sine, e o cale a expandării de sine, e o cale spirituală.

Magda Cârneci

[INTROSPECȚII: Dorin Creţu / pictură; Anca Szönyi Thomas/ fotografie, tehnică mixtă; Suzana Fântânariu/ pictură, grafică, instalații.
Curatori : Anca Szönyi Thomas și Ludwig Otte
Institutul Cultural Român, Paris, septembrie 2022]

Sorin Creţu — Galeria *Macadam. ICR Paris, septembrie 2022*

sumar

opinii

Alexandru Sfârlea
Singurătatea acuzatorului acuzat 2

editorial

Mircea Arman
Maeștri ai filosofiei
Academicianul Gheorghe Vlăduțescu la 85 de ani 3

filosofie

Viorel Igna
Misterul Sfintei Treimi la Toma din Aquino (II) 5

Vasile Zecheru
Orient și Occident – 1943 8

diagnoze

Andrei Marga
Gândire versus ideologie 10

istoria literară

Radu Bagdasar
O necesară tipologie a scriitorilor: orfici, artizani, moderni (III) 13

social

Ani Bradea
Figuri reprezentative
ale exilului românesc. L.M. Arcade 14

eseu

Iulian Cătălui
Literatura de călătorie: etimologie, tipologie, scurtă istorie (VIII) 17

Virgil Diaconu
Eminescu. *Poet* sau poet național? (I) 18

Isabela Vasiliu-Scraba
Sociologul Anton Golopenția 20

blocnotes

Ștefan Manasia
Speak, poetry! Ediția a unsprezecea a LitVest. 23

memoria literară

Constantin Cubleșan
Cântecul umblând printre frunze 24

comentarii

Adrian Lesenciuc
Despre malaxorul comunist și despre crezul simplu al iertării 25

cărți în actualitate

Christian Crăciun
În-frângeri 26

însemnări din La Mancha

Mircea Moț
Ritmul sângelui 28

file de jurnal

Nicolae Iuga
Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (XIX) 29

poezia

Elisabeta Boțan 30

teatru

Andrei Dinu
Movements. First chapter 31

cinemateca

Eugen Ccjocaru
Jean-Luc Godard, „dinamitorul" cinema-ului clasic – *In Memoriam* (II) 32

simeze

Ana Amelia Dincă
„Zidurile memoriei" 34

plastica

Anca Szönyi Thomas
Introspections / introspecții 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Introspections / introspecții

Anca Szönyi Thomas

Suzana Fântânariu *Portrete Covidiene* (2020), tuș, laviu, peniță, 48 x 48 cm fiecare

„L'angoisse - reaction inevitable de l'étreinte face à l'inconnu qui l'enserre"
Ferdinand Ouellette

Lunga izolare ne-a creat reacții psihice dintre cele mai complexe: Temeri, Spaime, Rezonanțe, amplificate de un context mondial general ambiguu. Spaima generată de multitudinea de conflicte sociale, politice și culturale, din păcate, devenite curente și de nivel planetar, ne face să trăim cu imaginea unei lumi profund perturbate, devenită sursă de incertitudini majore.

Paradigma s-a schimbat și generează în mod automat introspecții și reacții dintre cele mai alambicate, uneori dificil de deslușit dar totodată sursă de inspirație pentru mulți artiști. Politicieni, sociologi, scriitori, istorici și filozofi încearcă să aducă soluții acestui marasm mondial care pare să ne învăluie. Încrengătura evenimentelor și a multiplelor interpretări face din păcate ca lumea să fie din ce în ce mai dezbinată creându-ne tuturor un subtil, dar permanent, sentiment de incertitudini.

Am inițiat această expoziție pornind de la „Portretele covidiene" ale Suzanei Fântânariu pe care le-am descoperit pe internet din întâmplare.

Eu tocmai suferisem un traumatism și eram departe de familie, în plină pandemie și proaspăt operată. Descoperirea acelor formidabile desene, în laviu și peniță, măiestria ductului și expresivitatea desenelor m-au marcat profund.

Eu lucram atunci la un ciclu de desene și fotografii-autoportret ca un fel de reacție-manifest la lockdown-ul impus, inspirate într-o oarecare măsură din „Strigătul" lui Munch. Dealtfel, am transformat în compoziții și o parte din radiografiile mele medicale.

Admir de mult „florile" magico-poetice ale pictorului Dorin Crețu care, în afara ineditei tehnici picturale, ne provoacă un sentiment de profundă nostalgie datorată suprapunerilor

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 49,2 lei – trimestru, 98,4 lei – semestru, 196,8 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament cu o singură expediere pe lună este 378 lei.